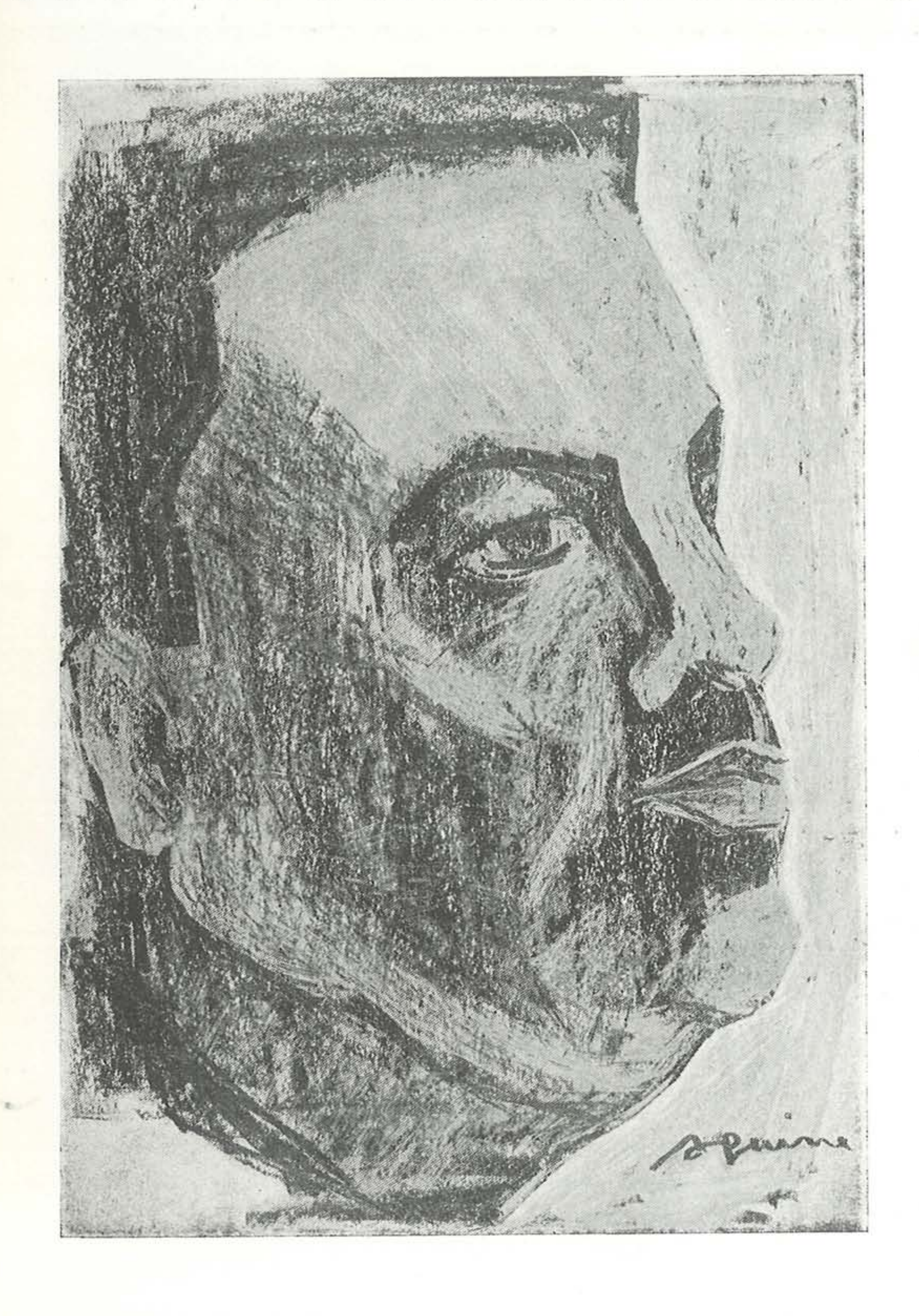
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID

AGOSTO-SEPTIEMBRE 1967

212-213

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

LA REVISTA

que integra

al MUNDO HISPANICO

en la

cultura de

NUESTRO TIEMPO

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

212-213

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

MADRID

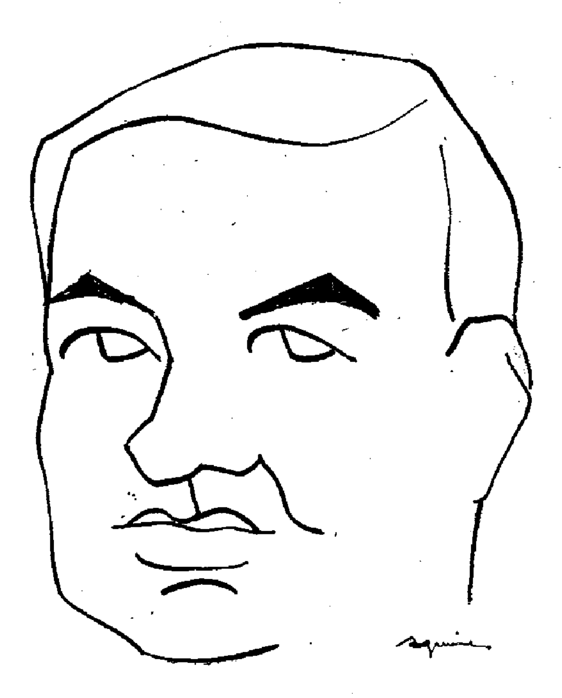
INDICE

NUMERO 212-213 (AGOSTO-SEPTIEMBRE DE 1967)

Cubierta y portadilla de la pintora AGUIRRE.

Damos las gracias por la colaboración que nos han prestado proporcionándonos las fotografías que ilustran este número, y autorizándonos a reproducirlas, al excelentísimo señor don Ernesto Laorden, embajador de España en Managua; a don Eduardo Zepeda-Henríquez, secretario de la Comisión Nacional Nicaragüense de Homenaje a Rubén Darío; a don Antonio Oliver Belmás, director del Archivo Rubén Darío de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, y a don José Ibáñez Cerdá, director de la Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica.





Sr. D. Rubén Darío.



Muy querido poeta!

En el número primero de la Revista Helios que hemos tenido el gusto de enviarle iniciamos una información sobre el poeta cordobés D. Luis de Góngora.

Extraordinario honor y complacencia sentiríamos con recibir y publicar lo que de dicho poeta opine.

Afectuosamente suyos y admiradores

Ramón Pérez de Ayala

Juan R. Jiménez

P. González-Blanco

G. Martínez Sierra

RITMO Y ESPIRITU EN RUBEN DARIO

POR

GERARDO DIEGO

Ritmo y espíritu en Rubén Darío. Me propongo fundir estos dos términos en una sola entidad. Tratar del ritmo en su valor íntegro, esto es, en su materia y en su espíritu, pero tal vez convenga antes distinguir los dos extremos. La materia. No creo que haya habido poeta que haya cantado con tal insistencia, con tan fiel esclavitud de destino, a la materia, como Darío. Otro poeta, que sería uno de los precursores del nicaragüense si los verdaderos poetas fuesen precursores y no ellos mismos —precursores, realizadores y sucesores de sí mismos—, Gustavo Adolfo Bécquer, dicen que empleó en un verso la palabra «materia» uniéndola una vez más con su inseparable —en mala retórica— epíteto de «vil». Bécquer pregunta en una de sus rimas más populares: ¿«Todo es vil materia / podredumbre y cieno?». Dicen, pero no es verdad. Quien lo pregunta no es Bécquer, sino su amigo y albacea poético Narciso Campillo. A mí siempre me habían parecido indignos del delicadísimo poeta esos dos versillos. Lo que Gustavo había escrito parece lo mismo, pero es todo lo contrario, poéticamente hablando. (Los contrarios en poesía tienen poco que ver con los contrarios o contradictorios en lógica.) Porque él preguntaba angustiado al ver qué solos se quedan los muertos. «¿Todo es sin espíritu / podredumbre y cieno?». La mención del espíritu levanta el verso, aunque sea negativa, mejor dicho, más precisamente por ser negativa y desacostumbrada, a la altura poética deseada. Ya se bastaban la podredumbre y el cieno para el contraste de espíritu y materia.

Materia. «Miseria de toda lucha por lo finito». Materia y miseria son vocablos muy parecidos, suenan casi igual. Como otro Segismundo, Rubén pudo hacer suya la queja encadenada desde la torre: «¡Ay mísero de mí! ¡Ay infelice!». Rubén se siente sujeto por la miseria de su lucha, por vergonzante y vergonzosa sumisión, a la carne, al pecado, a la materia. Miseria del ser humano. Pero miseria que sabe que en cualquier momento puede venir la redención, el «batir de alas» que también dijo Bécquer, junto con el «rumor de besos», besos no ya esclavos de la concupiscencia, hundidos en la baja sensualidad, sino flores abiertas en los labios por el influjo de la primavera del amor.

Rubén sabe que existen un cuerpo, una materia y también un alma o una alma. Toda su vida luchará la una por elevarse hacia la otra. Pero ello sólo será posible en raros momentos y gracias al soplo, el viento ascensional del espíritu. La rezumante, la jugosa sensualidad de Rubén Darío se redime gracias a su última y primaria fe religiosa, fe en el «Espíritu» con mayúscula, y la verticalidad en aguja de la catedral tira de todo su ser hacia arriba liberándole de su caída entre los escombros de las paganas ruinas. Habría que poner en línea todos los textos del poeta en que se nombra o se alude al Espíritu para darse cuenta de lo que puede en su ser de hombre mortal, en su sed de hombre cristiano, sed agustiniana, ese tirón espiritual, esa salvación o asunción desde el hondón de la materia, de la miseria corporal, hasta las esferas luminosas y numinosas de lo celeste.

Lo celeste. Otra palabra decisiva en Darío. Que él recita, canta tantas veces prefiriéndola a celestial. Darío no ve oposición de contrarios entre la carne y el alma, y por encima del alma, flotando, batiendo alas, el espíritu, ahora ya individualizado, el espíritu en cuanto entidad integradora y específicamente personal del hombre-ángel Rubén Darío. «Carne, celeste carne de la mujer». Darío sabe que, en la poesía al menos, se funden espíritu y carne, materia y alma, miseria y transfiguración, lucha terrible para sucumbir un día y otro y al mismo tiempo paz, paz, paz. La definitiva fusión, el último abrazo no se realizará hasta el umbral de la muerte, del tránsito cristiano. Y entretanto los testimonios, las angustias de la psique abolida, de la carne triunfante, la agonía estremecedora no dejará un momento de inquietar al héroe de tantas horas de vida y de poesía. Por encima de todo y pese a su esclavitud erótica y sensual, a su entrega al vicio estimulante y a los demonios azulencos del alcohol, Rubén Darío es un libertador, un optimista fundamental. Y justamente porque esa liberación con que nos libera a todos los que le amamos y le creemos, se fundamenta en su aceptación humilde de la miseria y la derrota en la lucha cotidiana.

Hoy ya no nos parece tan inconciliable la materia con el espíritu. Sabemos que hay alma en la materia y Rubén, sin saberlo, atormentado en su infierno con su pena inclemente, incesante de responsabilidad pecadora, no lo sabía aunque a veces parece que lo sospechase y aunque su poesía cante precisamente esa unión, esa concordia y vida unida, entramada de los dos términos opuestos... Qué riqueza, qué esplendor, qué gloria la de las materias y materiales del universo en manos del poeta. Con qué arrojo, con qué gula insaciable se abisma hundiendo manos y labios en sus pozos que de puro finitos parecen sin fondo, infinitos. Rubén es el poeta más excelso que haya amasado entre sus manos la materia del mundo. Y en sus manos, entre sus

dedos de liróforo celeste, se comprueba celeste, al menos en potencia, todo lo que tocan, hasta el cieno y la podredumbre, ya para siempre, gracias a su verso, con espíritu.

¿Cómo no recordar esa poesía por su brevedad, pero poema, inmenso poema por su densidad y hondura espantable, ese su máximo poema «Lo fatal»? Piensa o siente el poeta que frente a su infelidad radical son dichosos por su escasa potencia o su total carencia de sensibilidad el árbol y la piedra. «Dichoso el árbol que es apenas sensitivo / y más la piedra dura porque esa ya no siente». Pero al aludirla, al «demostrarla» pronominalmente, con la palabra «esa» ya la está humanizando. Esa palabra «esa» es la que más me ha emocionado siempre de toda la poesía de Rubén Darío. Con su elevación desde la dura materia al ser dotado de alma, capaz de redención, espiritual y celeste, ser que aguarda también su juicio final, Darío ha mostrado toda la infinita ternura, todo el espíritu amoroso de que estaba colmada su humanidad bondadosa. «Si no caí fue porque Dios es bueno» y porque Dios es bueno, Rubén es también bueno. Y la piedra, dura, «esa», termina por salvarse y por sentir.

La ciencia actual ha penetrado con tanta osadía y reverencia en el seno de la materia que nos quedamos ya perplejos y sin saber a qué atenernos respecto a la escolástica distinción frente al espíritu. Pero lo que la ciencia no puede darnos porque no podrá pasar de cierto umbral que le es vedado pisar, la fe nos lo entrega, la fe y el amor y la esperanza sobrevolando el término sin preocuparse de transgredir umbrales ni dinteles. Todo es uno y la fusión que vamos a ver realizarse en el seno de la poesía se ha realizado ya antes en el de la vida misma.

El estudio del ritmo y de su significación anímica y espiritual en la poesía de Rubén Darío va a ser objeto, siquiera sea volanderamente, de estas reflexiones y análisis míos de hoy.

El verso elástico

Lo importante en el ritmo poético, como en el musical, no es tanto su cantidad y proporción interna, sino su elasticidad. Pero todavía no es la elasticidad sola la que importa, sino referida a la espiritualidad. Voy a tratar de explicarme. Empecemos por sentar la verdadera esencia del ritmo. El ritmo no quiere decir la velocidad, lenta o rápida. Todos los días oímos y leemos frases de este tenor: «Las obras del nuevo aeropuerto siguen a buen ritmo». El que esto habla o escribe, aunque sea por ventura —o desventura— todo un señor ministro, no sabe lo que es ritmo. Lo que él quiere decir es que tales obras van, marchan de prisa, que su movimiento hacia la conclusión es rápido

y no se detiene ni retarda. Porque no hay ritmos buenos ni malos. Y cada ritmo sigue siendo el mismo, sea cual fuere la celeridad que se le imprima. El ritmo, en efecto, consiste en la organización en unidades complejas o sencillos múltiplos, perceptibles y separables por su sistema en torno de un núcleo, de la serie indefinida de una marcha, movimiento lineal, melodía. Y será tanto más ritmo o ritmo pleno si dichas unidades o múltiplos obedecen a una ley de igualdad numérica o, al menos, de repetida y clara percepción. De donde se deduce que no hay ritmos mejores que otros. Y esto se ve clarísimamente en la música, arte por excelencia rítmica, y con la que siempre hay que comparar lo que sucede en las otras artes o en el funcionamiento biológico de todos los seres de la creación.

Eso que ahora llaman por mal nombre «ritmo» no es sino la velocidad, la rapidez o lentitud, el paso, la marcha, la andadura. Y, por emplear un término estricto musical que la Academia ha admitido ya en su forma italiana, como tantos otros del lenguaje de la música, para no confundirlo con su uso general, el *tempo*.

Pero hay que añadir que cuando se ha concluido de analizar todo lo delicadamente que se quiera la materialidad fónica de unos versos y se ha dictaminado su ritmo absoluto o dominante y sus miembros naturales, no se ha hecho sino apenas empezar, porque lo esencial en el examen del ritmo poético no es el compás —volvemos a tomar el ejemplo de la música—, sino su aplicación y adecuación a lo que se quiere expresar en la poesía y parece que se quiere expresar en el lenguaje misterioso de la música. Es, pues, lo esencial el alma, la relación entre sonoridad y sentido; en una palabra, porque lo de alma aún me parece pobre, el espíritu, el aliento, el soplo que empuja la nave e hincha y tensa su velamen con palpitación continua, igual y variada sutilmente, constantemente, según la racha apoye un poco más o se encalme un tantico. Y esto es casi lo que yo llamo la elasticidad. Casi, porque explicarlo requeriría un tiempo o espacio del que ahora no dispongo y espero disponer en próxima ocasión.

Elasticidad y color en Darío

El verso de Darío tiene sobre todas sus excelencias ésa que ningún otro posee en el mismo grado: la virtud de su elasticidad. Lo recitamos y está vibrando, dilatándose sílaba tras sílaba, respirando hondamente, siempre sonoro y fresco y delicioso, de timbre nuevo y vario, siempre empujando desde su núcleo, desde sus núcleos en todos los sentidos, hacia delante y hacia atrás también, hacia lo hondo y hacia lo alto, siempre acariciándonos y halagándonos la sen-

sualidad rítmica, la sensibilidad espiritual, sin dejar un instante de refrescarnos en su magia orquestal, instrumental. Tomemos un ejemplo. Sean unas décimas endecasílabas de la «Balada en honor de las musas de carne y hueso». Rubén liberó al endecasílabo español de la obediencia a la ley de no acentuación en sétima sílaba, volviendo al endecasílabo italiano, dantesco. El caso es que después todos hemos regresado a la estrecha disciplina que no tolera esa llamada, mal llamada, membración anapéstica. Hay una razón para evitarla. Y es que la familia, el linaje de los versos en cuarta, sétima y décima —y más si también son acentuados en primera sílaba— es de carácter completamente opuesto a los de acento en sexta, o en cuarta y octava juntamente. Pero justamente eso es lo que le gusta a Rubén, eso lo que intensifica su delicia personal y la personal delicia del lector u oyente que lo goza. Porque Darío lo usa con un tino tan certero, con tal gracia oportuna, que no hay más que pedir. Verdad es que hoy abundan poetas que tratan al endecasílabo con absoluto desparpajo y dan por válidas otras acentuaciones inarmónicas, pero es porque son poetas que carecen de oído, y a ellos no les suena mal la barbarie, por la misma razón de que no captan el buen sonido de la libertad dentro de la norma:

Cabellos largos en la buhardilla,
noches de insomnio al blancor del invierno,
pan de dolor con la sal de lo eterno
y ojos de ardor en que Juvencia brilla;
el tiempo en vano mueve su cuchilla,
el hilo de oro permanece ileso;
visión de gloria para el libro impreso
que en sueños va como una mariposa,
y una esperanza en la bola de rosa.
¡La mejor musa es la de carne y hueso!

Regio automóvil, regia cetrería,
borla y muceta, heráldica fortuna
nada son como a la luz de la luna
una mujer hecha una melodía.

(Perdón por un paréntesis al recuerdo de un verso mío a la amada: «Mi melodía en que mi ser revelo»). Sigue Darío:

Barca de amar busca la fantasía,
no el «yath» de Alfonso o la barca de Creso.
Da al cuerpo llama y fortifica el seso
ese archivado y vital paraíso;
pasad de largo, Abelardo y Narciso:
¡la mejor musa es la de carne y hueso!

Clio está en esa frente hecha de Aurora,
Euterpe canta en esta lengua fina,
Talía ríe en la boca divina,
Melpómene es ese gesto que implora;
en estos pies Terpsícore se adora,
cuello inclinado es de Erato embeleso,
Polyimnia intenta a Calíope proceso
por esos ojos en que Amor se quema;
Urania rige todo ese sistema:
¡la mejor musa es la de carne y hueso!

Así canta, así crece y así vibra el verso de Rubén. Volvamos a la música, a los músicos. Hay música que tiembla y palpita de constante elasticidad. Al tocar tal balada de Chopín o tal epílogo de Granados, sentimos que se mueve bajo nuestras manos, que la frase se distiende, que la dureza del marfil se ablanda y se torna cera expresiva y cantora bajo los dedos. El metal, el timbre sonoro se exalta y nos exige un rubato que ha de poner de relieve la suprema elasticidad, el supremo pianismo de la inspiración cantora. Con otros intérpretes en otros instrumentos o en la orquesta entera sucede lo propio ante la obra de muy pocos excelsos artistas. Esta maravillosa, increíble elasticidad del verso es gloria y prez única del verso rubeniano. Es delicia y secreto suyo. Hagamos la prueba de leerle y en seguida leer a otro de los más altos. Poned, elegid a cualquiera de vuestros predilectos. Qué dureza, qué monotonía, qué ingrato el tacto de nuestras manos sobre el teclado que se resiste. Qué falta de elasticidad comparativamente al fuego sonoro, al latido íntimo y profundo del verso del nicaragüense.

Otro tanto podríamos decir del color. Pasar de Rubén a otro poeta es apagarse, oscurecerse, caer en el blanco y negro y empobrecerse del óleo al grabado. Rubén Darío es un mago de la orquesta verbal. El es Chopin y Debussy, pero también Wagner, y otra vez Debussy, no pianista, sino orquestador. Porque, además de su elasticidad domina la instrumentación, en el verdadero sentido de la palabra, no en el lamentable en que se está empleando constantemente en nuestros días, no menos lamentable que en el que se usa el ritmo confundiéndolo con el *tempo*. Y ser gran orquestador en el verso es milagro único en toda la historia de nuestra poesía hispánica; sobre todo, serlo con el gusto, exquisito y arriesgado, del gran poeta del «Canto a la Argentina», ese prodigio de ritmo sobre módulo eneasílabo, pero con escapadas a sus hermanos o a sus más alejados primos. Y ¿qué diremos de «La salutación del optimista»? Gracias a ese sentido generoso, amplísimo y delicadísimo del timbre y de las alianzas sutiles de timbres de la gran orquesta, Rubén Darío es lírico y épico a la vez

en la única forma que se puede ser en nuestro tiempo, dando toda la anchura de la voz de pecho, no a la trivialidad de un relato cansino, sino a la intensidad rápida de una visión objetiva y transfigurada en lo coral, patrio y heroico, y toda la hondura profundísima y estremecedora a lo íntimo de una alma. Aun en obrecillas que, como a Fray Luis, se le cayeron de la mano, pero que Rubén ni se detuvo a recoger del suelo, como esta estrofa:

Mi vida, como Asuero a Ester,
maceré en sagrados ungüentos,
nadie ha visto mis pensamientos
del modo que se deben ver.

«Nadie ha visto mis pensamientos / del modo que se deben ver.» Qué conciencia de sí mismo y qué abismos revela la confesión de esos versos:

Yo siempre guardo mis alientos
confiado en que tienen poder
los misteriosos elementos...
¡Ya tengo miedo de querer!

Hemos citado a Debussy y su orquesta. Su grandiosa y delicadísima libertad, el alma de la mar que esplende en la orquesta poética, libérrima de *La Mer,* ¿no está ya en la «Marina», de Darío? «Marina» data de unos años antes que la sinfonía de Debussy, de 1903. Y para mayor hermandad surge a la visión del mar de Normandía. Todo el mar, ejemplo soberano de libertad y de elasticidad, se revuelve, sublime, en los versos orquestales —y tan íntimos también, tan espirituales— de Darío:

Mar armonioso,
mar maravilloso;
tu salada fragancia,
tus colores y músicas sonoras
me dan la sensación divina de mi infancia,
en que suaves las horas
venían en un paso de danza reposada
a dejarme un ensueño o regalo de hada.

Mar armonioso,
mar maravilloso,
de arcadas de diamante que se rompen en vuelos
rítmicos que denuncian algún ímpetu oculto,
espejos de mis vagas ciudades de los cielos,
blanco y azul tumulto
de donde brota un canto
inextinguible:
mar paternal, mar santo:
mi alma siente la influencia de tu alma invisible.

Velas de los Colones
y velas de los Vascos,
hostigadas por odios de ciclones
ante la hostilidad de los peñascos;
o galeras de oro,
velas purpúreas de bajeles
que saludaron el mugir del toro
celeste, con Europa sobre el lomo
que salpicaba la revuelta espuma.
Magnífico y sonoro
se oye en las aguas como
un tropel de tropeles,
¡tropel de los tropeles de tritones!
Brazos salen de la onda, suenan vagas canciones,
brillan piedras preciosas,
mientras en las revueltas extensiones
Venus y el Sol hacen nacer mil rosas.

Pasemos ahora a recordar algunos ejemplos de poesías, estrofas o versos sueltos de Darío para comprobar cuanto venimos diciendo.

De la sagrada selva la armonía

Una de las estrofas del prólogo poético a los *Cantos de vida y esperanza,* una de las más recordadas, es ésta:

Mi intelecto libré de pensar bajo,
bañó el agua castalia el alma mía,
peregrinó mi corazón y trajo
de la sagrada selva la armonía.

En ella late una ambigüedad. La preposición *de* con que se inicia el cuarto verso, ¿indica procedencia, o calidad y privatividad de la armonía? La armonía que nos canta, ¿es la armonía sin más, cualquier armonía, toda la armonía, o específicamente la armonía de la selva sagrada? En el fondo, las dos cosas. Es toda la armonía y viene de la sagrada selva, donde preexistía, y nada más que allí, en ella. No creo que en ninguna lengua se haya dado prodigio de sensibilidad poético-musical comparable al de nuestro poeta. La musicalidad de Darío la ha estudiado a fondo y con exquisita finura Erika Lorenz en su libro *Rubén Darío bajo el divino imperio de la música.* «Bajo el divino imperio de la música» es una frase «con la que define su propia poesía Rubén en las "dilucidaciones" que abren *El canto errante.*» También hubiera podido decir al revés: «la música bajo el divino imperio de Rubén» o «bajo el imperio del divino Rubén». Porque si

la música posee a su verso, el poeta se alza, maestro consumado, y termina por regirla, gobernarla y asimilársela, acaba por fundirla a su verso de tal modo que éste ya no es superficialmente musical, como en sus poemas de juventud, en la «Sonatina», por ejemplo, sino que lo es hondamente, en su misma esencia y razón de ser. O, lo que es lo mismo, en función de lo que nos dice. El mismo lo explica con evidencia cuando nos habla de la música de las ideas contraponiéndola a la música de las palabras. La música de las palabras valdría poca cosa si no se sobrepusiese o se contrapusiese, según los casos, a la música de las ideas. Y por este camino llega Darío, después de haber ensayado y dominado todos los ritmos de compás exacto y de compás variable, a crear los de compás caprichoso y elástico.

«El arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos», añade también en el mismo texto de *El canto errante*. La armonía que él nos trajo de la sagrada selva luego la humanizará y —a su imagen y semejanza, gozando de la plena libertad para inventar a cada verso, a cada sílaba el capricho— someterá la aparente anarquía a una ley superior, armónica. La armonía en Darío es a la vez, como toda legítima y plena armonía musical, estática y dinámica, vertical de acordes, y oblicua y horizontal de arpegios y melodías que de sus fundamentos y unidad secreta en el alma espíritu dimanan. Es, en una palabra, elástica.

Erika Lorenz cita un texto de Aristeides Quintiliano, autor de un libro sobre la música, escrito en el siglo II después de Cristo, que me parece muy interesante, porque comprueba mi intuición de que la elasticidad del verso —de la melodía— empuja en todos los sentidos y, por lo tanto, puede producir efectos de retroceso, y no imaginarios, sino hasta cierto punto reales. Dice así: «Continuo es el sonido que realiza imperceptiblemente movimientos de avance y retroceso, a consecuencia de un determinado grado de velocidad.» Y lo contrapone al sonido, no continuo, sino intervalado o, dirían los matemáticos, discreto. Dejemos esto porque nos llevaría muy lejos y quedémonos con la extraordinaria fineza del musicólogo de hace diecisiete siglos, que siente ya la vibración del sonido y su propagación en ondas que avanzan en todos los sentidos.

Escuchemos ahora algunas estrofas de Darío para gozar de la elasticidad de su música. Sea la primera la inicial de los *Cantos*. Nunca se llegó a tal felicidad elástica en nuestro idioma:

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.

No ha necesitado Rubén variar el molde, la estrofa, un clásico serventesio endecasílabo. La música, en su más genuino prodigio, no es la de la métrica estrófica, sino la de la idea. La espiritual, pero manifestada por el único procedimiento que el lenguaje le proporciona, la sucesión melódica silábica. Pero qué evidente, insinuante, intensa y extensible elasticidad. El ritmo yámbico de todos los pies del primer verso se contrapone al freno, casi al retroceso de los del segundo. Y, sin embargo, materialmente son casi los mismos elementos tónicos y átonos los que juegan en cada verso. Y después de un verso tercero realmente nocturno y ruiseñorial, «en cuya noche un ruiseñor había», concluye con los saltos de gozo del último: «que era alondra de luz por la mañana». La cantidad de todas las sílabas tónicas es prolongable a voluntad, valseable sobre una pista de salón brillante y encerada, y los giros de las palabras y de los versos se encadenan con una asombrosa fidelidad a la nostalgia de las ideas e imágenes evocadas.

Pero, claro está, Darío no podía detenerse en esto. Tenía necesidad de ir más allá, por el camino del capricho sujeto a armonía, y de la elasticidad vistiendo sutilísimamente todos los contornos del significado. Y llega hasta la música de las ideas en *Heraldos,* que él mismo nos explica y donde la métrica material desaparece en aras de una «amétrica» ideal. Sin embargo, esta última conquista, así como la de la música libre de su prosa, no es tan expresiva de su verdadero ser de poeta como las etapas intermedias. De pronto, en un esquema predominante de alejandrinos, corta, no porque sí, por mero capricho, sino por honda necesidad e intuición de obediencia a su propia confesión, y nos sorprende con la excepción de un hemistiquio que se queda trágicamente solo, a pico sobre el abismo. Es en «Melancolía»:

Y a veces nos parece que el camino es muy largo
y a veces que es muy corto

VENUS, DESDE EL ABISMO

En el primer libro enteramente responsable de Rubén Darío, *Azul...,* el que le sirvió de consagración y espaldarazo en Madrid gracias al artículo de don Juan Valera, hay una poesía muy significativa. Y en ella lo es especialmente el verso final. Es un soneto. Su título es «Venus». Y es como sigue:

En la tranquila noche, mis nostalgias amargas sufría.
En busca de quietud, bajé al fresco y callado jardín.
En el oscuro cielo, Venus bella temblando lucía,
como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín.

A mi alma enamorada, una reina oriental parecía
que esperaba a su amante, bajo el techo de su camarín,
o que, llevada en hombros, la profunda extensión recorría,
triunfante y luminosa, recostada sobre un palanquín.

«¡Oh, reina rubia! —díjele—, mi alma quiere dejar su crisálida
y volar hacia ti, y tus labios de fuego besar;
y flotar en el nimbo que derrama en tu frente luz pálida,

y en siderales éxtasis no dejarte un momento de amar.»
El aire de la noche, refrescaba la atmósfera cálida.
Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar.

No soy yo solo quien se ha fijado en esta poesía. Jaime Torres Bodet, en el libro que con motivo del centenario acaba de publicar en Méjico, *Rubén Darío —Abismo y cima—*, también la prefiere a todas las demás de *Azul...*, en cuya segunda edición fue añadida con algunas otras.

Es un soneto, sí, pero singular; para su época, desconcertante. Muchos oídos se negarían a admitir su armonía. Porque los versos son extraños. Cuentan 17 sílabas y están divididos en dos desiguales alas o seudohemistiquios, el primero de 7, el segundo de 10. Tras de la sétima sílaba hay siempre una cesura y casi siempre la marca ortográficamente una coma. Es más, en varios versos la primera parte no consta exactamente de 7, sino de 6 con final palabra aguda, o de 8 con esdrújula: «En busca de quietud, bajé al fresco y callado jardín». O bien: «como incrustado en ébano, un dorado y divino jazmín». Lo que quiere decir que el poeta siente como autónomos los miembros izquierdo y derecho de cada unidad rítmica y juega al equívoco de verso y de hemistiquio. Por otra parte, la combinación silábica y acentual es muy rara. Para la primera parte, eptasílaba, no hay fórmula acentual precisa, sólo la silábica. El decasílabo que sigue es de tres pies, con un trampolín de entrada, de uno más, para el primero. Son los decasílabos de que gustó Bécquer «Del salón en el ángulo oscuro» y que luego menudearán en el fin y principio de siglo, por ejemplo en Gabriel y Galán.

Pero prescindiendo de las múltiples bellezas de los catorce versos y de su irregular música, de la unidad simbólica y total del soneto, voy a fijarme sólo en el último verso: «Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar». Saltando por encima de las imágenes sensuales del centro, va a unirse con los tres primeros versos, con el tercero sobre todo: «En el oscuro cielo, Venus bella temblando lucía».

Sí que es verdad que las estrellas titilan, centellean. Pero justa-

mente Venus no es estrella, es planeta. Y, por tanto, no pestañea. Darío la hace humanísimamente, femeninamente, «temblar». Y luego, cuando el aire de la noche refrescaba la atmósfera cálida —la prima noche, *le soir,* noche de trópico— Venus, definitivamente convertida en diosa y mujer, mira al poeta con triste mirar. Repetición muy expresiva del verbo: «miraba» y «mirar». ¿Y en dónde estaba, desde dónde le miraba? «Desde el abismo». En esta palabra se ahínca la más honda emoción, la clave del poema. El abismo. No importa que el lucero, que el planeta, que la diosa esté en el cielo, arriba, aunque declinando hacia el horizonte de ocaso. El poeta la siente sumida, en la hondonada de un abismo. Darío, como un cosmonauta de los espacios siderales de —nos ha dicho— «siderales éxtasis», pierde al bañarse en el éter sin cenit, la noción, la sensación de la verticalidad, del asiento gravitatorio y, sin marearse, se siente flotar. Todo es abismo entonces. En la inmensa, en la infinita esfera sólo hay direcciones de abismo. Tremenda situación del ser humano frente al misterio de los astros y los dioses y tremendo antropomorfismo de la diosa que, ella también, tiembla y se siente hundida sin remedio, sin peso, en un abismo de tristeza y tal vez de amor.

Los abismos de Rubén Darío. Es una de sus palabras claves, de sus conceptos claves. Tantas veces podríamos recordarla... Así, en *El canto errante,* poema «Eheu!»: «El conocerme a mí mismo, / ya me va costando / muchos momentos de abismo / y el cómo y el cuándo». Y más aún en el mismo libro, «Sum...», donde el abismo tiene cúbicamente cuatro horizontes:

Cuatro horizontes de abismo
tiene mi razonamiento,
y el abismo que más siento
es el que siento en mí mismo.

Abismos racionales, celestes y geométricos. Y abismo sin fondo, pozo interior, sima adonde no llega nunca rodando la arrojada, desesperada piedra. Pero ya lo había dicho de modo insuperable y patético en uno de sus más hondos, bellos y confesionales poemas, en el canto liminar de los «de vida y esperanza».

La torre de marfil tentó mi anhelo;
quise encerrarme dentro de mí mismo,
y tuve hambre de espacio y sed de cielo
desde las sombras de mi propio abismo.

Infinito poeta Rubén.

...«Y UNA SED DE ILUSIONES INFINITA»

Con este título presentan Enrique de Mesa y Ramón Pérez de Ayala el tercer volumen de una edición de la poesía esencial de Darío. Iban a ser cuatro los tomos, pero no llegó a aparecer el último. Los otros responden a palabras de la misma estrofa autodefinidora del poeta: *Muy siglo XVIII* y *Muy antiguo y muy moderno.* La misma Biblioteca Corona editaría también dentro del mismo gusto el *Canto a la Argentina y otros poemas,* gusto muy de 1914 a 1916, guardas modernistas dibujadas por Angel Vivanco, orlas y capitulares y juego de dos tintas: tintas, capitulares y orlas sólo para los volúmenes antológicos o de poesía no completada, no para el *Canto a la Argentina,* de formato menor. Por lo demás recuérdense las ediciones coetáneas con ilustraciones de Moya del Pino o de Néstor —Valle-Inclán, Tomás Morales— y sin más nos hallamos en el ambiente del último modernismo, contra el cual reacciona Juan Ramón Jiménez con su dirección tipográfica sobria y elegante de sus libros centrales a partir de *Estío.*

Lo que me interesa ahora es que el volumen *Y una sed de ilusiones infinita* es el que abraza las más hondas inspiraciones de Darío, aquellas por las que hoy es más universalmente querido y admirado. Son los poemas de su vida interior, los otoñales, ya desgarradores, ya esperanzados religiosamente. A muchos lectores, incluso poetas, fatiga hoy la carga mitológica y decorativa de muchos de sus poemas juveniles, afrancesados o genuinamente humanísticos. Lo cosmopolita y lo lujoso no «se lleva» hoy. Y no obstante, cuánta gracia, cuánta seducción musical y cromática y muchas veces cuánta auténtica hondura espiritual hay también en esos sectores de su obra. Sin los cuales, sin cuyo ejercicio y dominio, no hubiera podido luego desnudarse hasta la indigencia en sus más estremecidos poemas.

Por eso acertaron los ordenadores en elegir la estrofa. Rubén había dejado para su final el verso que, bien entendido, se refiere también a los tres anteriores. La sed de ilusiones fue igualmente el motor —por decirlo con palabras suyas— para «aquella locura armoniosa de antaño». Ahora es la hora del huracán y no la del vago y dulce son del pobre árbol al amor de la brisa. Y es que este verso es no sólo la mejor definición de la mejor poesía de Darío, de la mejor dentro de cualquiera de sus múltiples rumbos, sino de la poesía humana de todo verdadero poeta. Y si no definición, porque no es posible, aproximación a su esencia.

Porque ¿qué es la poesía sino una sed infinita de ilusiones? Dipsomanía espiritual que no se sacia nunca en este mundo. El hambre de espacio y sed de cielo que sintió siempre Darío las siente también todo poeta, aun los que creen ser realistas y conformarse o rebelarse

contra la realidad y sus realidades, creyendo que no hay más allá y que no hay que hacerse ilusiones. Pero la ilusión es una realidad más y la realidad a su vez ¿quién nos garantiza que no es también una ilusión? Por ver esta verdad, este doble espejismo, y por entregarse de buena y de total fe a ella y a él, es por lo que el poeta es poeta y por lo que se diferencia del invidente, del incrédulo.

Sed que no se apaga, que no se calma jamás. Inquietud absorbente, y —ya lo dijimos— agustiniana. Pero esto no puede explicarse en prosa. hay que acudir a la mejor poesía. A la de un discípulo predilecto de Rubén Darío, que acabo de citar: Juan Ramón Jiménez.

—No era nadie. El agua. —¿Nadie?
¿Que no es nadie el agua? —No
hay nadie. Es la flor. ¿No hay nadie?
Pero, ¿no es nadie la flor?

—No hay nadie. Era el viento. —¿Nadie?
¿No es el viento nadie? —No
hay nadie. Ilusión. —¿No hay nadie?
¿Y no es nadie la ilusión?

...«QUE ENSANGRIENTAN LA SEDA AZUL DEL FIRMAMENTO»

Recordemos la poesía entera. Es, como tantas veces en Darío, un soneto no endecasílabo, en este caso alejandrino, aunque el rigor de los dos consonantes para los cuartetos y de su orden redondo y no cruzado le aproxime tanto a los clásicos. Aunque es el último título, «Los piratas», del libro *El canto errante,* data de 1898.

Remacha el postrer clavo en el arnés. Remacha
el postrer clavo en la fina tabla sonora.
Ya es hora de partir, buen pirata: ya es hora
de que la vela pruebe el pulmón de la racha.

Bajo la quilla el cuello del tritón ya se agacha;
y la vívida luz del relámpago dora
la quimera de bronce incrustada en la prora
y una sonrisa pone en el labio del hacha.

La coreada canción de la piratería
saludará el real oriflama del día
cuando el clarín del alba nueva ha de sonar,

¡glorificando a los caballeros del viento
que ensangrientan la seda azul del firmamento
con el rojo pendón de los reyes del mar!

No puedo recordar el penúltimo verso «que ensangrientan la seda azul del firmamento», sin evocar mi primer encuentro con José María de Cossío, encuentro en los dos sentidos de la palabra: pacífico y belicoso. Darío había muerto hacía sólo cuatro años. Y José del Río y yo, flamante catedrático de Soria, decidimos emprender desde Reinosa y a pie la ruta de *Peñas arriba* para ir a saludar a Cossío, a quien yo aún no conocía. No quiero ahora contar la peripecia que fue literalmente novelesca. Río ya lo hizo sobriamente y yo aludí a nuestra hazaña montañera en unos versos. Lo cierto es que al fin resbalamos por las lastras hasta la Casona. Y, naturalmente, mientras nos secábamos al fuego, la conversación derivó a temas de poesía.

Con el apasionamiento y la intransigencia de los pocos años, al plantearse la acentuación y división del citado alejandrino rubeniano, yo sostuve mi punto de vista —o de oído— de que había que considerarle como una excepción (los modernistas habían proclamado o practicado el derecho a la excepción que confirma la regla) dentro del juego correcto del alejandrino con sus 14 sílabas divididas en 2 hemistiquios de 7 separados por la cesura evidente. Admitía Cossío también que la cesura contase como final de verso a los efectos de última palabra aguda o esdrújula. Tal en el mismo soneto varios versos, como «saludará el real / oriflama del día». Mantenía en cambio sus reservas, siguiendo en esto la más enérgica condena de Unamuno, para los casos en que la sexta sílaba fuera átona. Tal el verso «glorificando a los / caballeros del viento», libertad verleniana de que Darío usa y hasta abusa, pero se mantenía firme ante una repartición tripartita, anulando excepcionalmente el esquema simétrico para dar al ritmo más variedad, gracia de sorpresa y adecuación al impulso del significado. Verdad es que yo, aparte de mis libertades y hasta anarquías proclamadas desde el ultraísmo y el creacionismo, estaba muy acostumbrado a las licencias y quiebros del ritmo musical con mi frecuentación, por ejemplo, de Strawinski y de Bartok.

Porque era notorio que el verso en litigio —en el que Rubén recordaba otro suyo de «La Espiga» en *Las ánforas de Epicuro*, «trazan sobre la tela azul del firmamento» —verso alejandrino correcto en que no parece necesario borrar la cesura haciendo la sinalefa «te / la a/zul» precisamente porque el movimiento espiritual más sosegado y el predominio de la simetría en los versos anteriores así lo aconseja— era notorio, digo, que en el verso de «Los piratas» nadie podía detener el violento, lanzado empuje del verso hacia delante.

Las soluciones posible eran tres. La académica: «que ensangrientan la seda / azul del firmamento», que era la que propugnaba Cossío. La que llamaríamos verleniana, más verosímil y frecuente en el poeta,

«que ensagrientan la se / da azul del firmamento», deteniéndose arbitrariamente —el ritmo impar— en la sílaba interna «se» para hacer a continuación la sinalefa. Y la arrebatada, desmelenada y pirata, que que era la mía, acentuando tres acentos que destruían la censura: «que ensangrientan / la seda azul / del firmamento». (Recuérdese el verso rubeniano: «¡Oh, Sor María! ¡Oh, Sor María! ¡Oh, Sor María!».)

Evidentemente, esto no podía compaginarse con el ritmo alejandrino. Era una vacación, un escape, pero yo estaba seguro de que Darío lo hubiera recitado así. Quedaba en el centro del verso, un poco a la derecha, la palabra «azul», tan predilecta del nicaragüense, indisolublemente adherida a la «seda», con su música profunda y sugerida de la «u» prolongada por la «l» y la pausa o ahondamiento que provocaban a la vez con la imagen luminosa del cielo, luminosa y táctil, y la precipitación y atropello de las sílabas por encima de la esperada cesura. Las tres sílabas tónicas —«grien», «azul» y «men»— eran además de acentuadas, largas por su cierre, subrayado aún más por su función métrica. El verso así cobra una energía de color, de luz y de movimiento, que era lo que el poeta perseguía.

...«SENTIMENTAL, SENSIBLE, SENSITIVA»

¿Quién no recuerda la inmortal estrofa? Figura en el canto liminar de los *Cantos de vida y esperanza.*

En mi jardín se vio una estatua bella:
se juzgó mármol y era carne viva;
una alma joven habitaba en ella,
sentimental, sensible, sensitiva.

Quiero advertir una minucia. Darío escribe «una alma joven» y no «un alma joven». Yo también. Pero por más que me obstino en conservar para el artículo indeterminado la *a* del femenino, siempre me imprimen testarudamente «un alma».

Pertenece la estrofa confesional a la confesión que supone todo el maravilloso, hondísimo poema en su momento clave. No ha habido poeta que como Rubén sepa dejar en cada verso tal poder incisivo, memorial, acuñado para siempre, incorruptible. En estos serventesios apenas hay un verso que no se nos clave. Cada uno de ellos es un símbolo, un gozo para siempre, una flor inmarcesible de imaginación, de perfume en lo alto y de abismo de raíz. También lo es —y de qué modo— el

«sentimiental, sensible, sensitiva». Está hablando Rubén de su estatua, es decir, de su alma, del alma de la estatua de su jardín que es la suya propia. Y contradice a los que tomaban el rábano por las hojas (todavía no se ha extinguido la lamentable raza entre críticos y poetas) y le acusaban de frío paganismo, parnasianismo en el peor sentido de la palabra. En suma, de deshumano y falso.

Entre los procedimientos estilísticos de Darío encontramos la repetición, ya inmediata hacia delante, o en sentido inverso «la princesa está triste, la princesa está pálida», y luego, al revés, «la princesa está pálida, la princesa está triste». También la musical variación sutil, la prolongación variada. El caso más extraordinario y expresivo es este del endecasílabo «sentimental, sensible, sensitiva». ¿Quién se había atrevido antes que él a un desnudamiento progresivo, a un teclear cada sílaba más dolorida, más ahondando en la llaga, como en estos tres derivados adjetivos de la línea del sentir? *Azorín* descubrió el garcilasiano «no me podrán quitar el dolorido / sentir si ya del todo / primero no me quitan el sentido». Donde repite, variando las formas, el «quitar» y «quitan» y el «sentir» y «sentido». Pero no creo que Rubén se acordase de Garcilaso. Era demasiado hondo lo que estaba descubriendo de su alma para que operase una reminiscencia literaria. Por otra parte, la sucesión alineada de los tres adjetivos es sencillamente nueva y genial en su gradación ahondante y expresivista. Primero el casi vulgar «sentimental» que importaba fuese por delante para contrarrestar la acusación de poeta intelectual o frío. ¡Frío Rubén, que es el más ardiente de cuantos conozco! Después, el más breve y sencillo, «sensible». Ser sensible no es lo mismo que ser sentimental. Es mucho menos, pero por otra parte es mucho más, más, abarca mucho más. Y, finalmente, el más penetrante hasta fonéticamente con sus cuatro sílabas y su juego de íes seguidas. Buida como un punzón, la palabra se ahínca, desgarra, penetra, hiere «de mi alma en el más profundo centro» porque parte del más profundo centro y de la más ardiente piel del alma de Rubén.

El poeta se acordó siempre de este verso, como de otros suyos que volvían a su memoria y a su pluma cuando escribía en prosa, en manera de modismos o pluripalabras, ya unidas para siempre al conjuro de la inspiración poética. Por ejemplo, en el libro *Cabezas,* elogiando al argentino Ricardo Rojas: «Y a esto no deja de agregar la emoción, pues él también es un sentimental, un sensible y un sensitivo». En la prosa, natural y deliberadamente, la eficacia del trío se amengua, porque le falta la temperatura lírica, el arrastre que viene de las hermosísi-

mas estrofas anteriores y de los tres versos anteriores a ese cuarto. Y además porque los tres adjetivos van como deben ir, sin artículos. Pero, sobre todo, por la magia y música del ritmo. Para siempre nos acordamos del verso inmortal y en él nos escudamos para decir y pensar y sentir que también nosotros somos y procuramos ser en nuestra poesía, lo que equivale a decir en nuestra vida, un alma o una alma sentimental, sensible, sensitiva.

Gerardo Diego
Covarrubias, 9
Madrid

Como quien pone oro sobre oro,
escribo en esta cuartilla tu nombre
para decirte adiós:
Rubén Darío.
Los dos brazos de su amigo
Salvador Rueda
Pido a Mariano de Val, nuestro ilustre poeta, una
cuartilla de oro para saludarte, y me da esta

XVI

A Phocas el Campesino

Primer autógrafo del soneto a *Phocos el Campesino*

EL RECTOR
DE LA
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
Particular

El anuncio de su venida, querido Darío, me ha alegrado mucho y dejo para cuando nos veamos el hablar de unas y de otras cosas. Por ahora he de decirle que los primeros días del mes que viene he de estar ocupado en exámenes y sin poder disponer de todo el día y después de esto, que durará ocho ó diez días, voy á Cáceres por cinco ó seis á un certamen regional pedagógico. Lo mejor es, pues, que cuando piense venir me avise para que nos pongamos de acuerdo y coincidamos.

De usted hablé mucho con Ricardo Rojas que pasó aquí tres días y está ahora en esa. Él le dirá de esta dorada y apacible Salamanca.

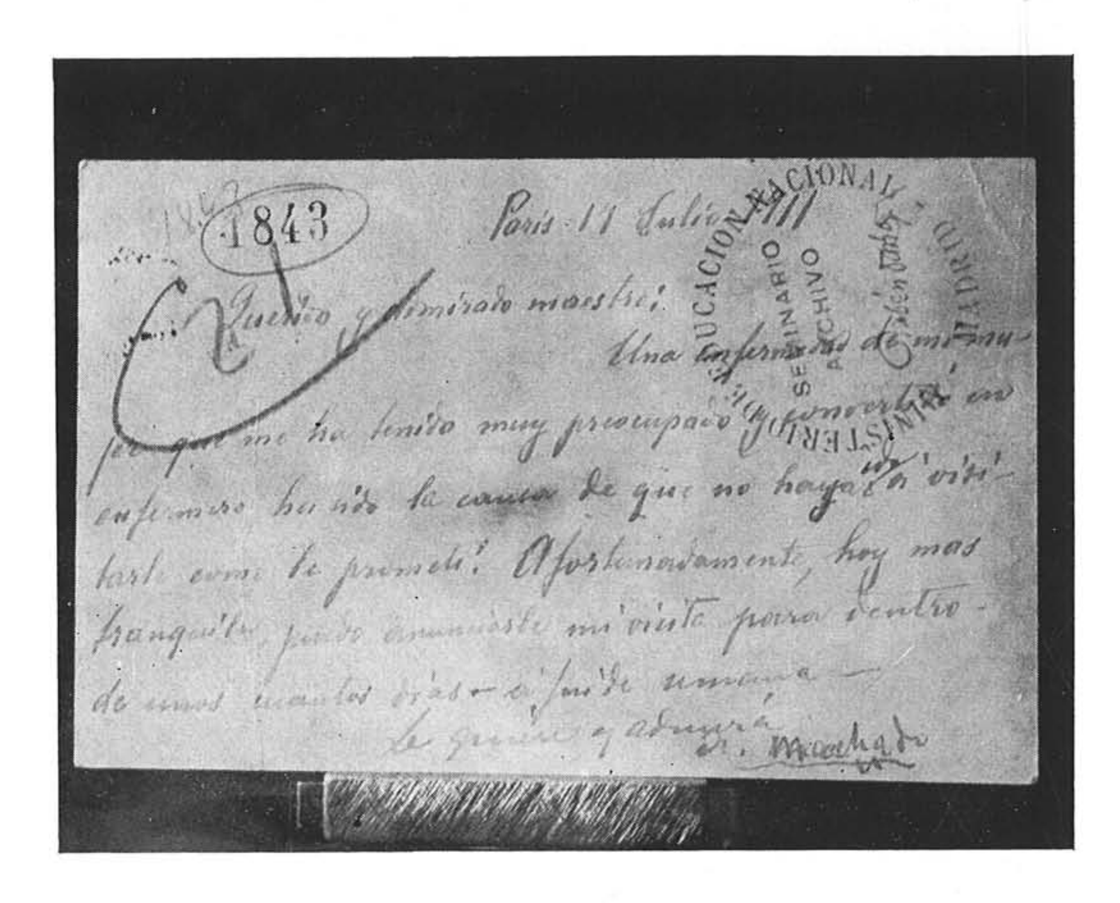
Fragmento de carta autógrafa de Unamuno

San Sebastian - 16 - Septiembre 1911

Querido Darío: No se olvide de mi prólogo. De lo que me dice en su telegrama haga usted lo que le parezca. Usted conoce la situación financiera de la Revista y lo que acostumbra á pagar. A su arbitrio queda pues encomendado. Un abrazo. Valle-Inclán

Salgo para Madrid

Carta de Valle-Inclán


1843

París 17 Julio 1911

Querido y admirado maestro:

Una enfermedad de mi mujer que me ha tenido muy preocupado y convertido en enfermero ha sido la causa de que no haya ido a visitarle como le prometí. Afortunadamente, hoy más tranquilo, puedo anunciarle mi visita para dentro de unos cuantos días — a fin de semana —

Le quiere y admira

A. Machado

MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL MADRID
SEMINARIO ARCHIVO
Rubén Darío

Carta de Antonio Machado

París 6 septiembre 1911.

Sr. Don Rubén Darío.

1844

Querido y admirado maestro:

Le supongo al tanto de nuestras desventuras por Paca y Margarita que tuvieron la bondad de visitarnos en este sanatorio. Leonor se encuentra algo mejorada y los médicos me ordenan que me la lleve á España, huyendo del clima de París que juzgan para ella mortal.

Así, pues, yo he renunciado á mi pensión y me han concedido permiso para regresar á mi cátedra; pero los gastos de viaje, no me los abonan hasta el próximo mes en España.

He aquí mi conflicto. ¿Podría V. adelantarme 250 ó 300 frs. que yo le pagaría á V. á mi llegada á Soria?

Tengo algunos trabajos para la Revista que le remitiré si V. quiere.

Le ruego que me conteste lo antes posible y que perdone tanta molestia á su mejor amigo

A. Machado

Faubourg Saint-Denis 200 — Maison de Santé.

Carta de Antonio Machado

Querido maestro: no le había enviado mi libro "Rimas" por ignorar donde vivía usted; Antonio Machado me da su dirección y me apresuro a poner en el correo un ejemplar de dicho libro, páginas de tristeza y de crepúsculo, monótonas, sin galas, con la pereza de mi enfermedad y la nostalgia de mi pobre vida..., Crea usted que sentía verdaderos deseos de decirle, con la pluma, que no lo olvido, que le quiero como siempre. Trabajo mucho, a pesar de mi anemia y de mi hipocondría, y preparo para muy pronto dos libros nuevos; además, este invierno pienso dar una

Fragmento de carta autógrafa de Juan Ramón Jiménez

Queridísimo poeta: acabo de recibir el
ejemplar de "Prosas", con los admirables versos
que ha tenido usted la galantería de poner-
me en su primera página; no puede figurar-
se cuánto le agradezco —como poeta y como
amigo— esta fineza. Gracias de todo corazón...
y de toda lira.— Supongo que estos mismos días
habrá usted recibido una tarjeta mía. No
deje de enviarme "La caravana pasa..." para
escribir alguna bibliografía. Y cuando pueda, mán-
deme sus otros libros —"Los raros" etc.— a fin de
hacer ese estudio que tengo pensado, sobre usted.
— Le abraza lleno de cariño su

Juan R. Jiménez

Conde de Aranda. 1. Madrid.

Carta autógrafa de Juan Ramón Jiménez

RUBEN DARIO «FIN DE SIGLO»

POR

LUIS S. GRANJEL

En el presente trabajo quiero evocar, de la existencia de Rubén Darío, el episodio de sus estancias en España, en Madrid, y de ellas, por ser la más importante, sobre todo la segunda, que dio comienzo al iniciarse el año 1899 y concluyó en la primavera del siguiente año. Tuvo entonces lugar su encuentro con los literatos de la promoción de la Regencia, y de tales fechas data también la más temprana relación de Rubén Darío con los poetas españoles de la generación de 1886.

Estancias en España

La primera visita de Rubén Darío a España, recién cumplidos los veinticinco años, tuvo lugar en 1892; antes de finalizar dicho año, decisivo en su vida, el poeta haría el descubrimiento de París, ciudad en la que tuvo por guías a Enrique Gómez Carrillo y sobre todo a Alejandro Sawa, a quien después reencontró en Madrid. Llegó a la capital de España en 1892 Rubén Darío como miembro de la delegación que Nicaragua enviaba a los actos conmemorativos del IV Centenario del Descubrimiento. Al margen de las celebraciones oficiales, el joven Rubén se adentra, interesado, en el conocimiento de los círculos literarios de la Corte; trata a Salvador Rueda, y para encabezar su obra *En tropel,* escribe el poema «Pórtico» (1). Recordando este período de su vida en la *Autobiografía* que escribió en 1912 (2), relata cómo hizo amistad con Castelar y el afecto con que le acogió Gaspar Núñez de Arce; hace mención a las reuniones literarias que organizaba en su casa doña Emilia Pardo Bazán, a las que asistió, y proclama su deuda de gratitud con el doctor Verdes Montenegro por haberle presentado a Campoamor; «uno de mis mejores amigos fue

(1) La relación de Salvador Rueda con Rubén Darío, la valoración del influjo por ambos ejercido en la difusión del «modernismo», ha sido objeto de varios estudios cuya mención no cabe aquí realizar: su primer planteamiento se nos ofrece en la obra de ANDRÉS GONZÁLEZ-BLANCO: *Salvador Rueda y Rubén Darío* (Madrid, 1908).

(2) *Obras completas;* I; Edit. A. Aguado; Madrid, 1950.

don Juan Valera», puntualiza, y añade cómo en la tertulia que en su hogar se reunía todos los viernes tuvo oportunidad de conocer a don Miguel de los Santos Alvarez; trató a Zorrilla, y por intermedio de Núñez de Arce, a don Antonio Cánovas del Castillo. Como escritor, Rubén Darío era, en 1892, el autor de *Azul* (3), obra favorablemente comentada por Juan Valera en una de sus «Cartas americanas» (1898). Importa destacar cómo las amistades literarias anudadas por Rubén Darío durante su primera estancia en Madrid, hecha excepción de la que entonces inicia con Salvador Rueda, no pueden justificarse por identidades en preferencias literarias, lo que no impidió, sin embargo, que Rubén reafirmara en 1899 su relación con aquellos escritores (Campoamor y Núñez de Arce, Juan Valera y la condesa de Pardo Bazán) y recordara complacido esta amistad en varios artículos de *España contemporánea* (4) y luego en la *Autobiografía*.

Una de las crónicas reproducidas en *España contemporánea* transcribe en detalle una conversación suya con Núñez de Arce; en otro artículo, también incluido en el libro que menciono, Rubén Darío emite opinión sobre la obra poética de Manuel del Palacio, Grillo y Manuel Reina; el mismo libro recoge su criterio acerca de la labor crítica cumplida por Juan Valera y *Clarín*. En la *Autobiografía*, aludiendo a su segunda estancia en la Corte, escribe: «Intimé con el pintor Moreno Carbonero, con periodistas, como el marqués de Valdeiglesias, Moya, López Ballesteros, Ricardo Fuente, Castrovido, mi compañero en *La Nación* Ladevese, Mariano de Cavia y tantos más. Volví a ver a Castelar, enfermo, decaído, entristecido, una ruina, en vísperas de su muerte»; Fernando Díez de Mendoza le presentó a don José Echegaray, y en la librería de Fernando Fe entabla relación con Eugenio Sellés y Manuel del Palacio; en las veladas, a las vez literarias y sociales, de la condesa de Pardo Bazán, torna a dialogar con Valera y Campoamor; conoce al doctor Tolosa Latour, a los cronistas de salones *Montecristo* y *Kasabal*, al político conservador Romero Robledo y al escritor festivo Luis Taboada; también en 1899, dice Rubén Darío en su *Autobiografía*, «trate al maestro Galdós» y «renové mis coloquios con Menéndez y Pelayo».

Retorna Rubén Darío a España, tras su experiencia parisina, queda dicho, al iniciarse el año 1899; breve fue también esta segunda estancia suya en Madrid, pues puso a ella fin en abril del siguiente año; en los siete años transcurridos desde 1892, el poeta había publicado,

(3) La bibliografía de Rubén Darío anterior a 1892 comprende las siguientes obras: *Primeras notas* (Managua, 1885); *Abrojos* (Santiago de Chile, 1887); *Emilina* —novela— (Valparaíso, 1887); *Las rosas andinas* (Valparaíso, 1888), y *Azul...* (Valparaíso, 1888; en 1890 esta obra fue reimpresa en Guatemala).

(4) *Obras completas;* III; Edit. A. Aguado; Madrid, 1950.

en Buenos Aires, en 1896, *Prosas profanas y otros poemas,* y en la misma fecha, en París, *Los raros.* Viene a Madrid Rubén Darío como corresponsal del diario argentino *La Nación,* con la misión de dar a conocer a los lectores del periódico bonaerense la España del Desastre; las crónicas que escribió, fechadas entre el 3 de diciembre de 1898 y el 7 de abril de 1900, pasaron a componer en 1901 el libro *España contemporánea,* obra de lectura obligada para rehacer el período de la vida de Rubén Darío, que aquí se rememora y cuya información, en parte, se repite en la *Autobiografía.* En la primera de las crónicas que escribió desde Madrid (4 de enero de 1899), Rubén hace esta descripción de la Corte a sus lectores argentinos: «los cafés, llenos de humo, rebosan de desocupados; entre hermosos tipos de hombres y mujeres, las gestas de Cilla, los monigotes de Xaudaró se presentan a cada instante; Sagasta Olímpico está enfermo; Castelar está enfermo; España ya sabéis en qué estado de salud se encuentra, y todo el mundo, con el mundo al hombro o en el bolsillo, se divierte: ¡Viva mi España! Acaba de suceder el más espantoso de los desastres; pocos días han transcurrido desde que en París se firmó el tratado humillante en que la mandíbula del yanqui quedó por el momento satisfecha después del bocado estupendo: pues aquí podría decirse que la caída no tuviera resonancia». Y concluye: «Hay en la atmósfera una exhalación de organismo descompuesto.»

Los artículos que luego pasaron a integrar el volumen *España contemporánea,* salvo uno, muy importante, fechado en Barcelona el 1 de enero de 1899, y otro donde relata un viaje suyo por tierras de Avila, todos tienen por tema la actualidad política y social madrileña y también la vida literaria en la Corte; una crónica se ocupa del rey, aún niño, y en otro artículo habla de la aristocracia; da noticias sobre el mundillo teatral y comenta las exposiciones de arte; toda una crónica la consagra a la casa-museo de don José Lázaro Galdeano, el director y propietario de *La España Moderna;* en un artículo describe el carnaval madrileño y en otra crónica la Semana Santa, ocasión que aprovecha para exponer un duro comentario sobre la religiosidad española. No faltan referencias a la fiesta de toros; años después, en su *Autobiografía,* escribió: «Fuera de mis desvelos y expansiones de noctámbulo, presencié fiestas religiosas palatinas, fui a los toros y alcancé a ver a grandes toreros, como el Guerra», y termina afirmando: «Busqué por todas partes el comunicarme con el alma de España.» En los artículos publicados en *La Nación,* luego reproducidos en *España contemporánea,* hay asimismo referencias a las publicaciones periódicas del momento y noticias sobre libreros y editores; una crónica se ocupa de la Real Academia y los «inmortales»

y otro artículo comenta *La España negra*, de Verhaeren y Regoyos, obra entonces de actualidad.

Con posterioridad a 1900 retornó Rubén Darío a España en diversas ocasiones; de su viaje a Andalucía queda recuerdo en la obra *Tierras solares;* visitó Asturias en el verano de 1905; cuatro años después se instala en Madrid como ministro plenipotenciario de Nicaragua acreditado ante la Corte; a fines de 1912 se encuentra en Barcelona, y al siguiente año, invitado por Juan Sureda, conoce Mallorca. En el transcurso de estos años, Rubén Darío no dejó de mantener relación, personal y epistolar, con poetas y escritores de España, y su firma aparece con cierta regularidad en revistas minoritarias y en algunos diarios de Madrid; en España se editan, como se verá, varios de sus libros y las primeras colecciones de sus *Obras completas.*

Amistades literarias

Mencionada queda su aproximación a varios de los más representativos miembros de la generación literaria que vivía su momento de mayor prestigio en los años de la última década del siglo. Al tiempo que reanuda amistades iniciadas en 1892, Rubén Darío, en los meses de su segunda estancia en Madrid, entra en relación con los componentes de la promoción de la Regencia, «noventayochistas» y «modernistas», y a un tiempo con periodistas, poetas y simples bohemios identificados con estos escritores jóvenes en su actitud rebelde ante los valores consagrados.

En varios artículos, luego reproducidos en *España contemporánea,* Rubén Darío dio a conocer a sus lectores de Buenos Aires a algunos de aquellos literatos jóvenes; en el artículo «La crítica» (5) menciona la labor que entonces cumplían Llanas Aguilaniedo («un estudioso y un reflexivo»), el futuro *Azorín* («curioso y aislado en el grupo de la juventud española que piensa») y Ramiro de Maeztu, un «vasco nietzschista»; en la *Autobiografía* se recoge una nueva mención a Llanas Aguilaniedo y se cita a Manuel Bueno («ilustrado y combativo, célebre como crítico teatral») (6). En el artículo «La joven literatura» (7) se cita a Ganivet, Benavente y Manuel Bueno, y a sus nombres se suma, en la referencia, los de Antonio Palomero, el doctor Verdes Montenegro y Ricardo Fuente, entonces director del diario republicano *El País.* De Unamuno hace Rubén Darío un detenido comentario, destacando su interés por la literatura hispanoamericana.

(5) *Obras completas;* III: 324-31.
(6) *Obras completas;* I: 142.
(7) *España contemporánea; Obras completas;* III: 99-112.

En el artículo dedicado a «Los poetas» (8) incluye juicios sobre Salvador Rueda, Vicente Medina y Villaespesa. En la *Autobiografía* (9) describe su amistad con Valle-Inclán y cómo tuvo lugar el encuentro con Unamuno; «con Joaquín Dicenta, cuenta allí, fuimos compañeros de gran intimidad, apolíneos y nocturnos».

Esta amistad con los escritores pertenecientes a la llamada generación del 98 y cuantos con ellos convivían, la afirmó Rubén Darío asistiendo a sus cotidianas tertulias y colaborando en diversas revistas literarias, de las que luego hablaré. Reuniendo nombres, escribe Rubén en el texto de su *Autobiografía,* rememorando al que él fue cuando el siglo moría: «Me juntaba siempre con antiguos camaradas, como Alejandro Sawa, y otros nuevos, como el *charmeur* Jacinto Benavente, el robusto vasco Baroja; otro vasco fuerte, Ramiro de Maeztu; Ruiz Contreras, Matheu y otros cuantos más; y un núcleo de jóvenes que debían adquirir más tarde un brillante nombre: los hermanos Machado; Antonio Palomero, renombrado como poeta humorístico, bajo el nombre de *Gil Parrado;* los hermanos González-Blanco, Cristóbal de Castro, Candamo; dos líricos admirables, cada cual según su manera: Francisco Villaespesa y Juan Ramón Jiménez; *Caramanchel,* Nilo Fabra, sutil poeta de sentimiento y arte; el hoy triunfador Marquina y tantos más» (10).

El texto leído incluye, mencionados por sus nombres, a varios de los escritores pertenecientes al tercer grupo de literatos con quienes sostuvo relación Rubén Darío en Madrid; me refiero a los que realmente representan el «modernismo» en España, pertenecientes por edad a la generación de 1886, todos muy jóvenes al iniciarse el siglo y dar comienzo con él a su labor lírica, y que tuvieron por maestros a Valle-Inclán y Rubén Darío. A los nombres de Antonio y Manuel Machado, de Cristóbal de Castro y Candamo, de los hermanos González-Blanco, Juan Ramón Jiménez, Villaespesa y Eduardo Marquina, iba a añadir luego Rubén Darío en sus recuerdos los de Ramón Pérez de Ayala y Gregorio Martínez Sierra, los de Antonio de Zayas y Mariano Miguel de Val, el del poeta granadino Eduardo de Ory, los de Carlos Fernández-Shaw, Rogelio Buendía y los hermanos Juan Antonio y Jenaro

(8) *Ibíd.;* III: 247-57.

(9) *Obras completas;* I: 144.

(10) *Ibíd.;* I: 141-42. Este texto de Rubén Darío mezcla, un tanto arbitrariamente, escritores pertenecientes, por edad, a distintas promociones, lo que en cierto modo testifica a favor de la hipótesis, que yo acepto, de cómo la postura no conformista, en lo literario sobre todo, adoptada por los escritores de la promoción de la Regencia fue compartida por literatos mayores que ellos en edad y asimismo por aprendices de escritor que siguiendo un criterio cronológico hay que adscribir a la que Julián Marías propone titular generación de 1886. Una última aclaración: *Caramanchel* es seudónimo del escritor Ricardo Catarineu López Grado (cf. Luis S. Granjel: *La generación literaria del noventa y ocho;* edic. Anaya; Salamanca, 1966).

Cavestany; ya adentrado el nuevo siglo, Rubén Darío sostuvo asimismo relación con Sofía Casanova y Carmen de Burgos (11). En su artículo «Nuevos poetas de España», recogido en el volumen *Opiniones* (1906), Rubén Darío enjuicia, siempre con elogios, la labor poética de los hermanos Machado, de Ramón Pérez de Ayala y Antonio de Zayas, de Villaespesa, Juan Ramón Jiménez y Andrés González-Blanco. En la *Autobiografía* (12), recordando los comienzos de esta amistad suya con los poetas jóvenes, dando testimonio del influjo que sobre ellos ejerció, proclama con manifiesta complacencia: «esparcí entre la juventud los principios de libertad intelectual y de personalismo artístico... La juventud vibrante me siguió, y hoy muchos de aquellos jóvenes llevan los primeros nombres de la España literaria».

Tertulias y revistas

La figura de Rubén Darío, sus silencios, se hicieron habituales en varias de las tertulias donde a diario, en aquel provinciano Madrid finisecular, reafirmaban su vocación los escritores jóvenes. Asistió Rubén Darío a la tertulia literaria del Café de Madrid, que presidían Valle-Inclán y Benavente, y en ella convivió con Alejandro Sawa, Cornuty, Bargiela y Rafael Urbano, los dibujantes Francisco Sancha y Lealda Cámara, Ramiro de Maeztu, los hermanos Baroja, Antonio Palomero y Adolfo Luna, entre otros. En el Café de Madrid lo conoció Ricardo Baroja, autor del primer retrato literario hecho a Rubén Darío en España: «Es corpulento, dice Ricardo Baroja, recordando al que era en 1899 (13), de cabeza gruesa. El cabello negro tiene tendencia ligera a arrollarse en pasa. Brazos cortos, manos y pies breves. Se sienta en lugar principal... En su tez aceitunada apenas se entreabren los ojos pequeños, negrísimos, velados por esa vaga nostalgia que presta el sol ecuatorial a los hombres de raza negra. Sus ademanes son tardos; parece anquilosado bajo el chaleco y chaqué que le oprimen el torso. Apenas habla, parece que tampoco escucha; pero cuando Palomero lanza, con su voz cavernosa, algún sarcasmo; cuando Benavente hace algún epigrama o Valle-Inclán sentencia, él paralizado personaje murmura:

---

(11) De estas amistades literarias hay testimonios en las obras de Rubén y asimismo en su epistolario (cf. Dictino Alvarez: *Cartas de Rubén Darío;* Madrid, 1963).

(12) *Obras completas;* I: 147.

(13) Ricardo Baroja: «Dramatis personae», *Gente del 98,* 19. Barcelona, 1952. Otros recuerdos de la existencia de Rubén Darío en Madrid son rememorados por Ricardo Baroja en su artículo «Timidez, valor y alcoholismo» *(Ibíd,* 69-73).

—¡Admirable! ¡Admirable! —y torna a su inmovilidad de Buda en éxtasis.

Entre los labios gruesos de su boca silenciosa pasan hacia dentro ríos de cerveza, y a medida que la mesa se llena de botellas vacías los ojos del bebedor son más opacos.

El incansable bebedor es el poeta Rubén Darío.»

Asiste también a las reuniones que los miércoles celebra en su casa Luis Ruiz Contreras; fue presentado por Antonio Palomero, y en aquella tertulia hogareña conversa con el anfitrión, con Ricardo Fuente, Adolfo Luna y Rafael Delorme, con Joaquín Dicenta, con Benavente, Valle-Inclán, el futuro *Azorín,* Pío Baroja, Maeztu y Manuel Bueno. Acudió Rubén Darío a la tertulia del Café de Fornos, en la que eran habituales Joaquín Dicenta y Alejandro Sawa, y entre otras, en fechas posteriores, a la fundada por Valle-Inclán en el nuevo Café de Levante, en la cual, en épocas distintas, hicieron número, en compañía de pintores y dibujantes, Pío Baroja y *Azorín,* Alejandro y Miguel Sawa, Cornuty, Bargiela y Rafael Urbano, los hermanos Machado, *Silverio Lanza* y Manuel Bueno. Entre los escritores que eran jóvenes al finalizar el siglo, Rubén Darío gozó de indiscutible prestigio; Melchor de Almagro San Martín, rememorando su temprana relación con las tertulias de «modernistas» y «noventayochistas», encabezadas, respectivamente, por Valle-Inclán y Benavente y por Baroja y el futuro *Azorín,* nos dice cómo a despecho de indudables disparidades estéticas e ideológicas, «ambas tertulias caen de acuerdo en la admiración por Rubén Darío, a quien consideran el más grande poeta español de los tiempos modernos» (14).

Desde su primera estancia en Madrid, Rubén Darío colaboró en muy dispares publicaciones periódicas y en algunos diarios de la Corte; textos luego recogidos en *Prosas profanas* fueron primero publicados, desde 1892, en *La Ilustración Española y Americana;* artículos y poesías suyos aparecieron en *Madrid Cómico* y *Blanco y Negro;* durante algún tiempo escribió en *Heraldo de Madrid.* En la revista *Ateneo,* que gobernaba su amigo Mariano Miguel de Val, publicó entre 1906 y 1912 estudios sobre Amado Nervo y Balbino Dávalos, la semblanza de Alfonso XIII y los textos poéticos «Marcha triunfal», «En el Luxemburgo», «A Mistral» y «Era un aire suave» (15). Importa destacar de este capítulo de la actividad literaria de Rubén Darío su contribución a las revistas, todas de efímera existencia, fundadas unas

---

(14) MELCHOR DE ALMAGRO SAN MARTÍN: *Biografía del 1900,* III, 2.ª edic. Madrid, 1944.

(15) El Ateneo madrileño organizó en 1912 una fiesta en honor de Rubén Darío, interviniendo en ella Benavente y Joaquín López Barbadillo; los trabajos que ambos leyeron en aquella ocasión los publicó, el mismo año, la revista *Ateneo.*

por los escritores de la promoción de la Regencia y otras por los poetas pertenecientes a la generación de 1886.

En 1899 encabeza el primer suplemento mensual «América», que publicó la revista *Vida Nueva*. El mismo año, en su número de 15 de septiembre, el nombre de Rubén Darío figura en *Revista Nueva,* la publicación de Ruiz Contreras, como director de su redacción hispanoamericana; a esta revista aportó Rubén Darío una inicial ayuda económica, integrando su colaboración literaria tres artículos, un comentario crítico, el relato «Cuentos del Simorg. El Salomón negro», dos entregas poéticas de «Dezires, layes y canciones» y otras dos entregas de «Las ánforas de Epicuro» (16); en *Revista Nueva,* el hecho merece destacarse, tuvo lugar la verdadera vinculación de Rubén Darío al grupo que entonces componían los escritores jóvenes, «modernistas» y «noventayochistas» (17). En *La Vida Literaria,* revista también de 1899 y que durante un tiempo dirigió Benavente, se publican versos de Rubén Darío, compartiendo las páginas de esta publicación con colaboraciones de Jacinto Benavente y Valle-Inclán y textos poéticos de Juan Ramón Jiménez, entre otros. Importante fue la contribución hecha por Rubén a la revista *Electra* (1901), publicando en los siete números que integran su colección cuatro colaboraciones; aquí su nombre aparece ligado a los de Salvador Rueda y Valle-Inclán, Villaespesa, Antonio y Manuel Machado y Juan Ramón Jiménez. En el archivo de Rubén Darío figura la carta, fechada en 1904, donde *Azorín* solicita su colaboración para *Alma Española;* en esta revista, cuya edición dio comienzo a fines de 1903, el nombre de Rubén hace compañía a los escritores de la promoción de la Regencia, a las firmas de Dicenta y Alejandro Sawa y del grupo de literatos más jóvenes a las de Juan Ramón Jiménez y Ramón Pérez de Ayala.

Especial significación ha de concederse a la contribución literaria hecha por Rubén Darío a las revistas propiamente «modernistas», fundadas por los poetas de la generación de 1886; me refiero a *Helios* (1903-1904) y *Renacimiento* (1907); también estuvo presente Rubén en *El Nuevo Mercurio* (1907), revista dirigida por Enrique Gómez Carrillo, de la que fueron colaboradores, entre otros, Manuel Machado y Gregorio Martínez Sierra. En la revista *Helios,* vencida una negativa inicial motivada por razones económicas, de la que dan noticia varias cartas intercambiadas con Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío publicó

---

(16) Sobre la colaboración de Rubén Darío en *Revista Nueva,* cf. LUIS S. GRANJEL: *Biografía de «Revista Nueva»* (Salamanca, 1962). Una excelente información general sobre las publicaciones que fundó la generación de 1898 la ofrece el libro de DOMINGO PANIAGUA: *Revistas culturales contemporáneas, I. De «Germinal» a «Prometeo»* (Madrid, 1964).

(17) Cf. L. RUIZ CONTRERAS: «Rubén Darío y poetas americanos», *Memorias de un desmemoriado,* 247-59. Madrid, 1946.

el «Soneto a Cervantes», dedicado a Ricardo León, la «Oda a Roosevelt» y algunos artículos. En *Helios* figuran incondicionales elogios a la obra poética de Rubén; en una nota de la sección «Glosario», correspondiente al número de febrero de 1904, y escrita por Juan Ramón Jiménez, se lee: «La gente sigue ignorando quién es Rubén Darío. Rubén Darío es el poeta más grande que hoy tiene España, grande en todos los sentidos; aun en el de poeta menor. Desde Zorrilla nadie ha cantado de esta manera... Este maestro moderno es genial; es grande, es íntimo, es musical, es exquisito, es atormentado, es diamantino. Tiene rosas de la primavera de Hugo, violetas de Bécquer, flautas de Verlaine y su corazón español. Vosotros no sabéis, imbéciles, cómo canta este poeta» (18). En *Helios,* Martínez Sierra emitió favorable juicio de la obra *La caravana pasa,* de Rubén, y el propio Juan Ramón Jiménez del libro *Peregrinaciones.* Rubén Darío correspondió a este fervor que por su obra mostraron los editores de la revista haciendo de ella este elogio: «es lo más brillante que hoy tiene la prensa española. Todos los redactores, cosa rara, valen». Si en *Vida Nueva* y *Revista Nueva,* en *Electra* y *Alma Española,* Rubén Darío compartió afanes literarios con los escritores de la promoción de la Regencia, en *Helios,* como antes en *La Vida Literaria,* y poco después en *El Nuevo Mercurio* y *Renacimiento,* convive con los poetas de la generación de 1886, de quienes se consideró, y no sin razón, inspirador y maestro.

En *Renacimiento,* la gran revista del modernismo, gobernada por Gregorio Martínez Sierra, no faltó la colaboración de Rubén Darío; en esta revista vuelve a encontrarse con los poetas jóvenes: Antonio y Manuel Machado, Marquina y Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez, Díez Canedo y Andrés González-Blanco; también con Benavente, Salvador Rueda y Villaespesa, entre otros. En *Renacimiento* se publicó el estudio sobre Rubén de Elysio de Carvallo y Antonio Machado dio a conocer su elogio «Al maestro Rubén Darío», que tuvo por respuesta la famosa «Oración» de Rubén, la que concluye con los versos:

Montado en un raro Pegaso
un día al imposible fue.
Ruego por Antonio a mis dioses,
ellos le salven siempre. Amén.

El empeño manifestado por los escritores jóvenes en conseguir la colaboración de Rubén Darío en sus empresas literarias fue correspondido con el interés mostrado pocos años después, en 1911, por Rubén

(18) En una de las cartas a Rubén de Juan Ramón Jiménez, buscando su colaboración para *Helios,* dice quien la firma: «creo que usted es el primer poeta de los que hoy escriben en castellano y con una gran superioridad sobre todos».

en vincular a varios escritores españoles a *Mundial Magazine*, la revista que él dirigía en París.

De la aproximación a España, evidente en la vida de Rubén Darío desde 1899, a la que le ligaron lazos afectivos que aquí no pueden ser tema de comentario, atestigua, con los datos aducidos, el que fuesen editoriales de Madrid y Barcelona las encargadas de difundir su labor de escritor. En 1899 el editor madrileño Rodríguez Serra publica su folleto *Castelar;* en 1905, la Casa Maucci, de Barcelona, reimprime *Los raros,* y dos años después la editorial, también barcelonesa, de Francisco Granada reedita *Azul...*, encabezándose su texto con el juicio que de esta obra emitió, en su día, Juan Valera. *Tierras solares* fue impresa en Madrid, en 1904, en la Biblioteca Nacional y Extranjera, empresa editora de Leonardo Williams. En 1905, y asimismo en Madrid, aparece la primera edición de *Cantos de vida y esperanza,* habiendo cuidado su impresión Juan Ramón Jiménez; en años sucesivos aparecen, editadas por la librería madrileña de Fernando Fe, *Opiniones* (1906) y *Parisiana* (1908). La edición de *El canto errante,* que Rubén Darío dedicó «a los Nuevos Poetas de las Españas», la hizo, en 1907, la Casa Pérez Villavicencio, apareciendo en su «Biblioteca Nueva de Escritores Españoles», cuya asesoría literaria estaba encomendada a Alberto Insúa; en la impresión de esta obra intervinieron Martínez Sierra y Valle-Inclán, este último al gestionar, sin resultado, la edición del libro en la imprenta de Pueyo. La Biblioteca de la revista *Ateneo,* dirigida por Mariano Miguel de Val, editó de Rubén Darío *El viaje a Nicaragua* (1909), el folleto *Alfonso XIII* (1909) y *Poema del otoño y otros poemas* (1910). En 1914, la «Biblioteca Corona», que fundaron Enrique de Mesa y Ramón Pérez de Ayala, publica el *Canto a la Argentina;* el mismo año aparece en esta colección la obra *Muy siglo XVIII,* y en 1915 la titulada *Muy antiguo y muy moderno.* En los primeros años del siglo se publicaron en París *España contemporánea* y *Peregrinaciones,* obras ambas impresas en 1901, *La caravana pasa* (1903) y la *Oda a Mitre* (1906).

En España se realizan las ediciones de *Obras completas,* de Rubén Darío; la primera, que es aún sólo de *Obras escogidas,* fue impresa por la Editorial Sucesores de Hernando, de Madrid, en 1910; de sus tres volúmenes, el primero recoge un amplio estudio crítico de Andrés González-Blanco. La Editorial Mundo Latino publicó entre 1917 y 1919 una colección de *Obras completas,* de Rubén Darío, en veintidós volúmenes, a la que puso prólogo Alberto Ghiraldo; en 1921 la Editorial Renacimiento, titulándola «Biblioteca de Rubén Darío, hijo», inició la impresión de una nueva *Opera omnia,* publicando de ella siete volúmenes: dos años más tarde, la misma empresa editora realiza otra

impresión de *Obras completas,* ordenada por Alberto Ghiraldo y Andrés González-Blanco; la edición concluye en 1929 y totaliza veintiún volúmenes.

Recuerdos personales

En lo que antecede quedan hechas diversas alusiones, y citados los textos que las confirman, a los recuerdos que de sus estancias en España ofrecen, en el cuerpo de sus obras, varios escritores que en Madrid trataron a Rubén Darío. Desde 1899 Rubén Darío anudó amistad con Valle-Inclán, y a probarlo acuden el «Soneto Autumnal al Marqués de Bradomín», firmado por Rubén y que figura al frente de la *Sonata de Primavera* (1904); de Rubén, y retrato poético de Valle-Inclán, es el famoso soneto que comienza con el verso «Este gran don Ramón, de las barbas de chivo», y suya es, por último, la «Balada laudatoria que envía al Autor el Alto Poeta Rubén», con la que se encabeza la obra de Valle-Inclán *Voces de gesta* (1912). En un artículo reproducido en su obra *Leyendo a los poetas,* y en un capítulo del libro *Madrid* (19), *Azorín* recuerda la visita que hizo a Rubén Darío en Asturias, en San Esteban de Pravia, adonde acudió acompañado por Ramón Pérez de Ayala; en el artículo, fechado a 27 de enero de 1914, titulado, escuetamente, «Rubén Darío», escribe *Azorín:* «Tres poetas ha habido en España modernamente: dos de lengua catalana, uno de lengua castellana. Los catalanes son Verdaguer y Maragall; el castellano, Rubén Darío»; «a él, añade, se debe una de las más grandes y fecundas transformaciones operadas en toda nuestra historia literaria», y sigue, completando este juicio crítico: «Tres son los poetas que vemos en Rubén. Uno es el primitivo, el que pudiéramos llamar *versallesco,* el de Colombina, el de Pierrot, el de los refinamientos sutiles y triviales. Otro es el de los poemas y cantatas heroicas: Roosevelt, Colón, Don Quijote, la América precolombina, etc. El tercero es el poeta de la tristeza íntima —íntima e inconsciente—, de las confidencias, de las tribulaciones, del rodar perdurablemente por el mundo. De todos estos poetas, el que preferimos es el último. Rubén Darío ha llegado en las poesías de esta última manera a un grado supremo de trascendencia y de sensibilidad»; para confirmar este juicio *Azorín* recuerda los textos poéticos de Rubén titulados «Lo fatal», «Canción de otoño en primavera» y «Then».

Importante es la opinión que de Rubén Darío elaboró Unamuno; de la amistad entre ambos quedan testimonios epistolares. En varias

(19) Azorín: «Rubén Darío». *Leyendo a los poetas, Obras completas,* VII, 802-06. Madrid, 1948. Ibíd, Madrid. cap. XI, *Obras completas,* VI, 211-13. Madrid, 1948.

ocasiones Miguel de Unamuno expuso su juicio sobre la personalidad humana y la obra de Rubén (20), quien por su parte fue la primera voz autorizada que elogió la labor poética de Unamuno (21). En el primero de los dos artículos que Miguel de Unamuno escribió a la muerte de Rubén, el publicado en el diario argentino *La Nación,* Unamuno muestra preferencia, de su obra poética, por los versos más íntimos y suyos, que no son, advierte, los que recitan y gustan «los jóvenes modernistas, más o menos melenudos»; aludiendo ahora al hombre que fue el poeta, añade: «Darío no era apasionado. Era más bien sensual; sensual y sensitivo. No era la suya un alma de estepa caldeada, seca y ardiente. Era más bien húmeda y lánguida, como el Trópico en que naciera. Y muy infantil», rasgos temperamentales estos, puntualiza, que ayudan a entender por qué entre ambos no llegó a fraguar una verdadera compenetración, pues nunca dejaron de sentirse extraños: «yo debía parecerle a él duro y hosco; él me parecía a mí sobrado comprensivo». En su artículo «Hay que ser justo y bueno, Rubén!», tras dolerse de la frase despectiva por él pronunciada un día y que tuvo como réplica una sincera y noble carta de Rubén, fechada a 5 de septiembre de 1907, Unamuno ahonda, como a él gustaba hacer, en la humanidad de Rubén Darío, en su intimidad, y luego de hablar del hombre, refiriéndose ahora a su obra, escribe: «Nadie como él nos tocó en ciertas fibras; nadie como él sutilizó nuestra comprensión poética. Su canto fue como el de la alondra; nos obligó a mirar a un cielo más ancho, por encima de las tapias del jardín patrio en que cantaban, en la enramada, los ruiseñores indígenas. Su canto nos fue un nuevo horizonte, pero no un horizonte para la vista, sino para el oído».

De su relación con los poetas de la generación de 1886, aquellos, recuérdese, sobre los que Rubén confesó haber ejercido influjo, quedan también testimonios escritos muy valiosos para quien pretenda rehacer la personalidad de Rubén Darío. El más rico en pormenores es el que

---

(20) UNAMUNO dedicó a Rubén su artículo «Sobre la literatura hispanoamericana» *(La Nación,* Buenos Aires, 19, V, 1899); en 1901, en *La Lectura,* enjuició el libro *España contemporánea.* Con ocasión de la muerte de Rubén Darío, escribió MIGUEL DE UNAMUNO dos amplios artículos; el primero: «De la correspondencia de Rubén Darío», apareció en *La Nación,* de Buenos Aires (10-V-1916), y se reproduce en las *Obras completas,* de UNAMUNO (VIII, 531-41. Madrid, 1958); el segundo: «¡Hay que ser justo y bueno, Rubén!», lo publicó la revista madrileña *Summa,* en su número de 15 de marzo de 1916 *(Obras completas,* de UNAMUNO, VIII, 518-23). Este último artículo constituyó pieza capital del homenaje que a Rubén Darío ofreció la revista *Summa* en dicho número, y en el que colaboraron, entre otros, JOSÉ CARNER, BERNARDO G. DE CANDAMO, SALVADOR MARTÍNEZ CUENCA y MANUEL MACHADO, este último con su soneto «Epitafio».

(21) «Unamuno, poeta»; *La Nación,* Buenos Aires, 2-V-1909; este artículo, luego incluido en el volumen *Semblanzas* (1912), lo utilizó UNAMUNO para prologar su obra *Teresa* (1924).

nos ofrece Juan Ramón Jiménez en su artículo, de 1936, sobre Valle-Inclán (22); en él la figura de Rubén aparece ligada a la de Valle, tal como los vieron a diario, en el Madrid finisecular, los escritores más jóvenes. Juan Ramón Jiménez rememora cómo a sus diecisiete años, con la compañía de Villaespesa, se acercó por vez primera a Valle-Inclán al tiempo que don Ramón leía, declamándolos, los alejandrinos parnasianos de «Cosas del Cid», de Rubén, publicados en un número de *La Ilustración Española y Americana;* tenía lugar la escena en Casa de Pidoux, un local estrecho, largo y hondo; feo, sucio e incómodo; «lo único bueno —escribe Juan Ramón—, al parecer, es el alcohol en sus múltiples destilaciones y etiquetas. Rubén Darío pide una vez y otra vez «whisky and soda», coñac Martell tres estrellas». Rubén escucha «estático» a Valle; «Rubén Darío, botarga, pasta, plasta, no dice más que "admirable" y sonríe un poco, linealmente, más con los ojillos mongoles que con la boca fruncida». De Rubén, Juan Ramón Jiménez recuerda sobre todo, como Ricardo Baroja, sus silencios, el uso del adjetivo «admirable». La semblanza de Rubén Darío trazada por Juan Ramón Jiménez en 1940 nos presenta al hombre dominado por «el efluvio de Venus», mareado siempre «de la Venus», «siempre Venus vijilándolo, desde la juventud». Rubén Darío correspondió a la temprana admiración de Juan Ramón Jiménez con un examen elogioso de su obra poética, el artículo «La tristeza andaluza», recogido en *Tierras solares;* en él, y aludiendo concretamente a su libro *Arias tristes,* escribe: «Desde Bécquer no se ha escuchado en este ambiente de la península un son de arpa, un eco de mandolina más personal, más individual». El libro *Ninfeas,* de Juan Ramón Jiménez, lo prologa un soneto de Rubén.

Antonio Machado, cuya relación con Rubén dio comienzo en París, le dedicó «Los cantos de los niños», texto poético incluido en *Soledades* (1903); de Antonio Machado, y en el artículo «Nuevos poetas de España», luego recogido en su libro *Opiniones* (1906), escribe Rubén: «es quizá el más intenso de todos. La música de su verso va en su pensamiento. Ha escrito poco y meditado mucho. Su vida es la de un filósofo estoico»; refiriéndose ahora a su hermano Manuel, añade: «es fino, hábil y exquisito. Nutrido de la más flamante savia francesa»; se revela en muchas de sus poesías, concluye, como un perfecto verleniano. Gregorio Martínez Sierra, otro de los escritores en los años iniciales del siglo más influido por Rubén Darío, escribe sobre él en su libro *Motivos* (1906); textos poéticos de Rubén figuran como encabeza-

---

(22) J. Ramón Jiménez: «Ramón del Valle-Inclán (Castillo de quema)», *Pájinas escojidas. Prosa,* 133-42 (Madrid, 1958). El artículo, también de J. Ramón Jiménez: «Rubén Darío» (1940), aparece reproducido en su obra *Españoles de tres mundos,* 121-25 (Madrid, 1960).

miento de las obras de Martínez Sierra *Teatro de ensueño* («Melancólica sinfonía de Rubén Darío») y *La casa de la primavera* («Balada en honor de las musas de carne y hueso»).

La relación de Rubén Darío con los poetas de la generación de 1886 en los primeros años del siglo ha sido sometida a comentario crítico, a valoración, por varios estudiosos del movimiento modernista. La primera referencia de interés la contiene el artículo de Manuel Machado «Los poetas de hoy» (23). Años después será Cansinos-Asséns quien afirme: «En el nombre de Darío se simbolizan todos los anhelos, todas las congojas y todos los triunfos de esta gesta lírica por la originalidad y la belleza que aún no está definitivamente cumplida» (24). En sus conversaciones con Ricardo Gullón (25), Juan Ramón Jiménez, rememorando años juveniles, recuerda: «hubo un tiempo en que Machado [Antonio] y yo nos paseábamos por los altos del Hipódromo, en las tardes de verano, recitando versos de Darío»; con Rubén Darío, añade Juan Ramón, llegó a España el modernismo: «Darío nos trajo... un vocabulario nuevo que correspondía a una forma sensorial y no a una forma hueca, como creían algunos necios. Ese vocabulario nos llegó muy adentro». A la hora de su muerte, en cierto modo en nombre de todos los poetas que aprendieron de él nuevas formas de expresión, escribió Manuel Machado este «Epitafio»:

Como cuando viajabas, hermano, estás ausente,
y llena está de ti la soledad que espera
tu retorno... ¿Vendrás? En tanto, Primavera
va a revestir los campos, a desatar la fuente.
En el día, en la noche... Hoy, ayer... En la vaga
tarde, en la aurora perla, resuenan tus canciones.
Y eres en nuestras mentes, y en nuestros corazones
rumor que no se extingue, lumbre que no se apaga.
Y en Madrid, en París, en Roma, en la Argentina
te aguardan... Donde quiera tu cítara divina
vibró, su son pervive, sereno, dulce, fuerte...
Solamente en Managua hay un rincón sombrío
donde escribió la mano que ha matado a la Muerte:
Pasa, viajero, aquí no está Rubén Darío.

Luis S. Granjel
Gran Vía, 19, 2.º derecha
Salamanca

(23) Incluido en *La guerra literaria* (1898-1914), 15-38. Madrid, 1914.
(24) R. Cansinos-Asséns: «Rubén Darío», *Poesías y prosistas del Novecientos*, 9-21. Madrid, 1919.
(25) R. Gullón: *Conversaciones con Juan Ramón*, 51 y 56. Madrid, 1958. Sobre el modernismo, episodio fundamental en la historia de la literatura española contemporánea, cf. la obra del mismo autor: *Direcciones del Modernismo* (Madrid, 1963).





FILOSOFIA DEL LENGUAJE EN RUBEN DARIO

POR

EDUARDO ZEPEDA-HENRIQUEZ

Digamos solamente que elocución y belleza son las dos caras de una misma realidad, que es el fenómeno poético. Pero si la primera, la faz lingüística, resulta cegadora en su evidencia; la estética, en cambio, se nos vuelve una mitad misteriosa, que se resiste al conocimiento. Su plena posesión únicamente puede intuirse o, acaso, adivinarse. Sin embargo, la aventura crítica de la poesía debe acometerse por ambos lados, porque allí lo idiomático y lo bello se integran por naturaleza, y cualquier intento de apreciar lo poético parcialmente, sería vano: insensata y dolorosa mutilación. Por ello, el catador de poesía no es sólo el que sabe, sino también el que intuye, es decir, el que ve; así como el poeta, además de ser vidente, necesita sabiduría para no achicharrarse. Este crea y aquél recrea; pero uno y otro tienen entre manos una unidad bifronte, aunque la crítica literaria vaya de lo lingüístico a lo estético, y la creación poética, en sentido contrario. El poeta dueño de sí y de su arte es consciente de la conjunción entre los valores de belleza y los valores de lenguaje; y, por lo mismo, nos interesa alumbrar lo que él entiende por esos valores que maneja.

El caso de Rubén Darío resulta especialísimo, al respecto: es él quien alumbra su entendimiento de lo bello—verdadero *intellecto d'amore*—y sus ideas sobre la palabra. El estudioso de la poesía dariana sólo precisa recortar los contornos nacidos a la luz de las consideraciones lingüísticas y estéticas que Rubén hizo en los proemios de sus libros en verso. Pero en este lugar trataremos, en especial, de la concepción rubeniana del lenguaje, porque Darío se dio perfecta cuenta de que la «palabra poética» es también palabra. Ya se sabe que para echarse a andar en el estudio de la estética de un poeta es preciso tomar como punto de partida su concepto de la palabra, aunque esta materia sea propia de una parcela diferente. Porque, además de que lo poético es por esencia elocutivo, «la lingüística—según escribe Karl Vossler—tiene sus comienzos y su acabamiento, su alfa y omega, en la crítica estética» (1). Y, como dijimos, Rubén Darío mismo se cuidó de

(1) *Espíritu y cultura en el lenguaje.* Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1959; p. 239.

estampar con nitidez sus ideas acerca del lenguaje, justamente en los prólogos de sus libros de poemas, es decir, en los escritos suyos que son verdaderos manifiestos estéticos. Ya en las palabras liminares de *Prosas profanas,* primera obra de la madurez del gran nicaragüense, leemos lo siguiente: «Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces». Aquí Rubén expresa dos ideas claras, mas no distintas del todo, porque ambas son alas de un mismo problema. Una, la de que el lenguaje oral no es sólo una imagen sonora; esto es, que no pertenece únicamente al reino de lo sensorial, puesto que su música no se cifra siempre en un compuesto de fonemas. La palabra tiene también, pues, «una melodía ideal», casi silenciosa o sin casi. Y la otra idea rubeniana es la humanísima de la unión sustancial, como de alma y cuerpo, entre la forma interna y la externa del lenguaje. «Como cada palabra tiene un alma», en la mente de Darío, si no llegan a identificarse, por lo menos coexisten la música de la idea y lo más exterior de las formas lingüísticas: «la armonía verbal».

Es claro que la idea de forma lingüística interna depende del concepto que se tenga de lenguaje. Nuestro Darío se refiere a la misma, nombrándola «idea», «alma», «música ideal», «espíritu», etc.; pero siempre expresando, con ello, sentido, contenido sustancial o pensamiento lingüístico, esencialmente creador y, por tanto, poético; en una palabra, *verbo,* que se distingue del logos, es decir, del pensamiento conceptual y discursivo. La forma interior no es, pues, lo que existe en el lenguaje, sino aquello en lo que éste consiste; no una virtualidad, sino la virtud del mismo; no una apariencia, ni un hecho expresivo, sino el propio «hacer» lingüístico.

Flota en todo ello un espíritu de conciliación, característico del pensamiento vivo de Rubén Darío; concordia por la cual el poeta nicaragüense supera, de una vez, los sensualismos y los idealismos. Incluso en los versos de *Prosas profanas,* como el soneto llamado «La Dea», ene l cual José Enrique Rodó veía «un hermoso símbolo de estética idealista» (2), Darío desmiente cualquier sospecha de esteticismo a la alemana, revistiendo de corporeidad el sutil motivo de su poema:

Sobre su altar de oro se levanta la Dea,
tal en su aspecto icónico la virgen bizantina.

Es cierto que Rubén distingue la realidad de la palabra en su valor fónico y la realidad —no menos real— de la idea como alma de la palabra. Pero esta distinción entre dos realidades pertenecientes a una misma naturaleza, la del lenguaje, significa que nuestro poeta

(2) *Rubén Darío, su personalidad literaria* (Montevideo, 1899).

distingue la palabra y la idea, no para separarlas, sino pra unirlas. Su afán de armonía lo hará escribir en unos de sus últimos libros (3) que «la palabra nace juntamente con la idea»; esto es, que ambas tienen una misma naturaleza.

Resulta claro que para Rubén Darío el lenguaje es un fenómeno natural, con una vertiente psico-física, y otra sociológica. El poeta nunca se olvida de consignar esta última, que atañe, en especial, a la forma externa. Y así, en el prólogo de sus *Cantos de vida y esperanza,* escribe: «la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres. Yo no soy un poeta para muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas». Aquí no se trata de fiar la eficacia de la palabra en el puro formalismo, sino de concebir también el lenguaje como principal elemento de comunicación humana. Rubén se apartó de los simbolistas, allí donde éstos quisieron expresar el valor anímico de los sonidos, por medio de puras formas onomatopéyicas.

El autor de *Prosas profanas,* artista consumado, es incluso un artífice; pero sin verdadera fe en el artificio. «Jamás he manifestado —escribe— el culto exclusivo de la palabra por la palabra» (4), lo que es igual, el culto de la materialidad de la palabra. Y, si no cree en el solo artificio poético, muchísimo menos en el lenguaje como hecho artificial, del que hablaban Yocke y Adam Smith. Sin embargo, Rubén no recurre a la teoría opuesta, al extremismo de los tradicionalistas, que consideraron el lenguaje como una revelación sobrenatural hecha al primer hombre y enseñada por tradición a toda su progenie. Precisamente, en las dilucidaciones de *El canto errante,* Darío se refiere a la frase inicial del Evangelio de San Juan: «In Principio erat Verbum...»; pero el poeta dice en el mismo lugar que «la palabra nace» en nosotros, y no que es revelada. La palabra es, pues, natural en el hombre, nunca por razón de instinto, sino porque el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios, «y el Verbo era Dios».

El cuerpo y el alma de la palabra, su audibilidad corporal y su espíritu participan de la naturaleza de la misma, según Rubén. La palabra «coexiste con la idea —expresa—, pues no podemos darnos cuenta de la una sin la otra. Tal mi sentir, a menos que alguien me contradiga después de haber presenciado el parto del cerebro, observando con el microscopio los neurones de nuestro gran Cajal» (5). He aquí expuesta, meridianamente, la vertiente psico-fisiológica del lenguaje, por la cual éste, como organismo vital, nace, crece y se reproduce, confirmando la doctrina de la elaboración progresiva del lenguaje natural, ya madura en Leibniz. A la vez, ese crecimiento y esa

(3) *El canto errante.* Dilucidaciones, VI.
(4) *Idem.*
(5) *Ibíd.*

reproducción están igualmente determinados por la otra vertiente, donde operan factores sociológicos. Medítese la siguiente afirmación de Vicente García de Diego, respecto de la preponderancia que, muchas veces, adquiere lo social y comunal en la elaboración dialéctica, sobre el cultismo creador e individual: «No obstante el desdén con que la cultura literaria mira los dialectos y modos vulgares, no es infrecuente que sea la lengua oficial y culta la desviada de la forma correcta y que sea el modelo fonético la forma vulgar» (6).

Mas el realismo espiritualista de Rubén Darío, en esta materia, alcanza su plenitud y tiene su clave en lo que nuestro poeta entiende por lenguaje; Rubén transcribe esta definición de don José Ortega y Gasset: «las palabras son los logaritmos de las cosas, imágenes, ideas y sentimientos, y, por tanto, sólo pueden emplearse como signo de valores, nunca como valores». Este concepto tradicional de la palabra como mero signo, cuyo exclusivismo puede satisfacer a muchos filósofos y gramáticos, no convenció enteramente al gran nicaragüense, quien era poeta por excelencia. Y así él levanta, frente a la opinión orteguiana, este sólido razonamiento: «En el principio está la palabra como única representación. No simplemente como signo, puesto que no hay antes nada que representar. En el principio está la palabra como manifestación de la unidad infinita, pero ya conteniéndola. Et Verbum erat (apud) Deum». Luego Rubén añade: «La palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos; mas lo contiene todo por la virtud demiúrgica» (7). Con dicha concepción poética —creadora y, a un tiempo, armónica—, Darío preludia la moderna lingüística que enseña, por boca del ya citado Vossler (8), que en el hecho lingüístico «hemos descubierto siempre de nuevo cierta ambigüedad o impureza mientras le hemos considerado como recipiente, espejo, imitación o eco de actitudes psíquicas, o como medio donde aparecen actividades espirituales, o como signo y símbolo de facticidades y objetos pensados...» porque «si la esencia del lenguaje consistía siempre en simbolizar algo que no era el lenguaje, ¿cómo podrá tener una esencia propia y un símbolo de ésta, es decir, una forma interna pura? El concepto de forma interna del lenguaje implica precisamente, el hecho de que el espíritu locuente habla su hablar, forma su formar, crea su creación...». Pero hay aún más: «lo específicamente hablante en el hablar es su autocreación y se llama poesía». Vossler concluye diciendo que el concepto de lenguaje hubiera explotado, de no hallar sostén y unidad en la identificación, realizada por la poesía, de la

---

(6) *Manual de dialectología española* (Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1959; p. 13).

(7) *El canto errante,* Dilucidaciones, VI.

(8) *Op. cit.*, pp. 233 y 235.

forma externa y de la interna del lenguaje. Esta concepción contribuyó a sepultar definitivamente el positivismo de los «neo-gramáticos», que sólo tomaban en cuenta el hablar vulgar, y para los cuales las variaciones de fonemas estaban sujetos a normas inflexibles. Así se nos enseñó que la raíz idiomática se bifurca, hinchándose, por una parte, en el terreno de la dialectología, donde la lengua, como la simiente, se corrompe para germinar; y, por otra, en la tierra ya florecida de la lengua culta.

A lo largo y a lo ancho de la obra poética dariana se pueden espigar suficientes ideas, algunas de ellas apenas intuidas, de que la poesía es la esencia del lenguaje; de que el pensamiento lingüístico, al hermanarse amorosamente con lo material de la palabra, sale a la superficie del lenguaje y participa de lo sensorial; de que la poesía ahonda la forma externa, espiritualizándola; de que en las categorías gramaticales realmente «se respira —como en el verso de Rubén— el perfume vital de toda cosa» (9), y no por evocación o sugerencia, sino por recreación; y, finalmente, de que sólo los poetas sacan las cosas de su naturaleza utilitaria, para transformarlas, transfigurándolas, en realidad lingüística.

El mismo poeta resume lo anterior en una feliz estrofa del poema XXI de sus *Cantos de vida y esperanza,* titulado «Ay, triste del que un día...»:

Lo que el árbol desea decir y dice al viento,
y lo que el animal manifiesta en su instinto,
cristalizamos en palabra y pensamiento.
Nada más que maneras expresan lo distinto.

En el primero de los versos citados hay dos momentos lingüísticos, a saber: lo que el árbol «desea decir», y lo que él mismo «dice al viento». El uno, cargado de intencionalidad, resulta esencial, porque es un principio de energía expresiva, una repercusión de la palabra y, simultáneamente, del pensamento. El otro se refiere ya a la historia del habla individual. En aquél se da la actividad concreta de la fantasía, la función simbólica, pero creadora: el acto poético; en éste, en cambio, el propio símbolo, paradójicamente, real: el «espíritu objetivado» (10). Porque no hay duda de que nuestro poeta personifica así al árbol. Es él quien «cristaliza en palabra y pensamiento» —por la sola razón de manejar significaciones— el «deseo» o el «instinto» de los seres de los reinos naturales. El sentido objetivo provoca, pues, la inten-

(9) *Cantos de vida y esperanza,* XVII.

(10) Expresión acuñada por AMADO ALONSO en su prefacio a la *Filosofía del lenguaje,* de VOSSLER (Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1947, p. 19).

ción de «manifestarlo», esto es, la conciencia personal de hacerlo lenguaje, de pasar las cosas de su interés cuantitativo, a su recreación en lo cualitativo *(poiesis)*. Así puede afirmarse que lo estético es el grado más alto —no el único, como quería Croce (11)— en la axiología lingüística. Y el gusto personal está determinado por la creación, a diferencia del colectivo, determinado por el uso. Pero sólo en el vértice de ambos aparecen las «maneras que expresan lo distinto», de que habla también Rubén; la verdad de las cosas en el lenguaje múltiple y uno a la vez; la unidad de lo vario en la palabra y sus modos de expresión (12).

EDUARDO ZEPEDA-HENRÍQUEZ
Biblioteca Nacional
MANAGUA, NICARAGUA

---

(11) B. CROCE: *Estetica Come Scienza dell'Expressione e Linguitica Generale, Teoria e Storia* (Bari, 1903).

(12) Vid. ALFRED NORTH WHITEHEAD: *Modos de pensamiento* (Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1944; pp. 21 a 53).

YA NO TENGO MIEDO

POR

JOSE GARCIA NIETO

Yo, silencioso, en un rincón,
tenía miedo.
RUBÉN DARÍO.

No; ya no tengo miedo.
De noche,
algunas noches,
hace ya mucho tiempo,
con miedo dentro de los ojos,
y entre las manos encontradas solas,
y en los labios,
sin la oración de pronto,
sin el beso todavía,
creía ver vacíos gigantes
que avanzaban
y pasaban hundiéndome.
Y estar solo era peor
que temblar bajo la planta
de los que llegaban.

Era hace mucho tiempo;
quiero decir, ayer por la mañana,
no hoy por la tarde
en que, acaso,
se acaba mi jornada de hombre.
Entrar en la tempestad,
en el concierto,
acogerse a sagrado en la mano
del padre, mirar a la cintura
de la madre,
aún esbelta, caminar
daba miedo;
aunque era todo tan hermoso
en la propiedad de los otros
que pretender un pedazo

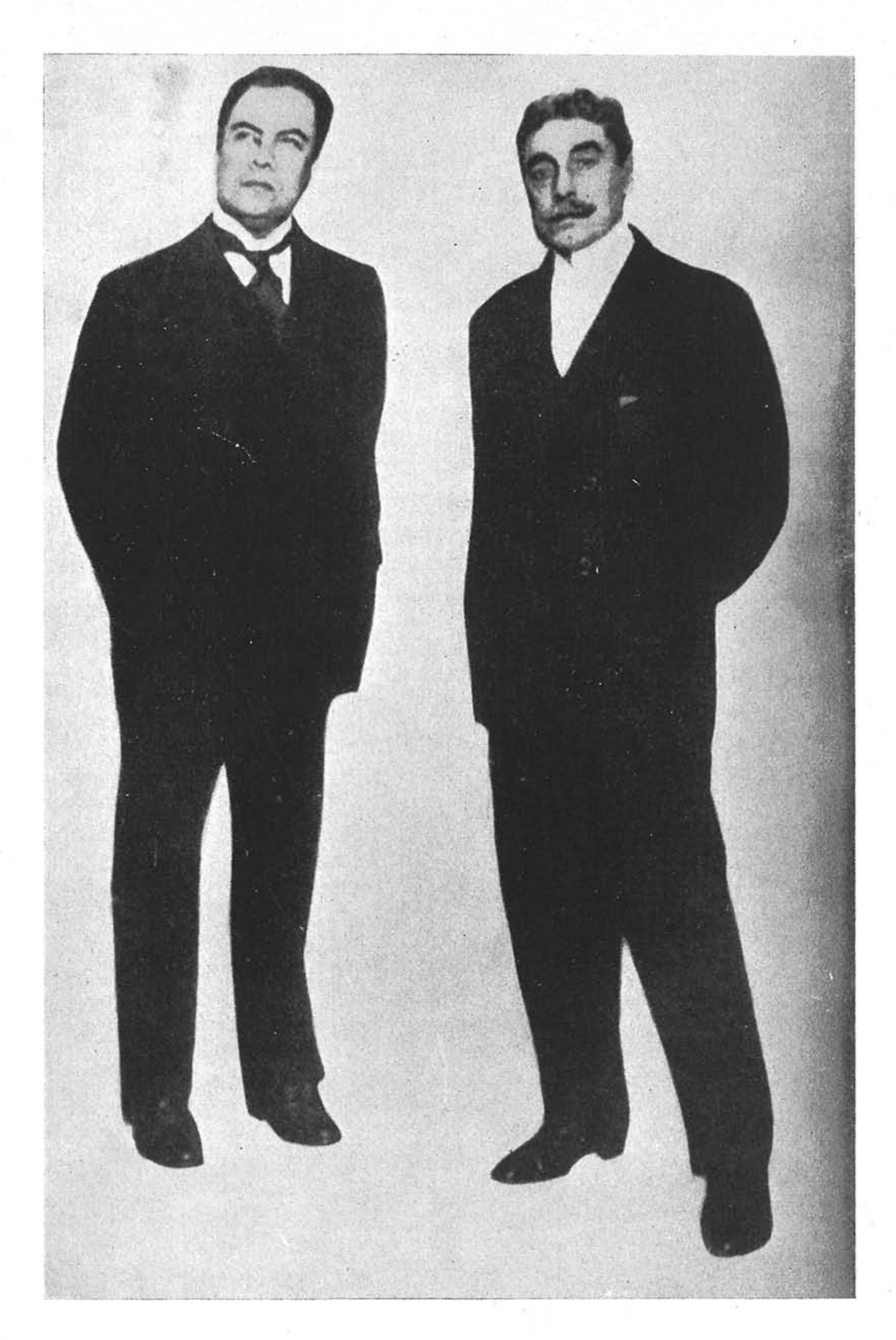
de actividad, de compañía,
era temeridad o sueño.
¿Con qué,
de qué armas echar mano,
cómo incorporarse a la fila
sin que se notara, escandalosa,
mi bisoña amargura,
mi incapacidad para llegar
a aquella marca mínima,
para tocar
el puesto ambicionado?
Fuera, las arboledas,
aunque sangrantes, pobladas,
florecidas, cerraban celosas
los innumerables caminos
al abridor inerme.

Era mejor quedarse sin entrar;
no pedir, no empezar nunca
a disputar,
a desalmarse amando;
era mejor quedarse allí
donde el vacilante susurro
de una preparada hojarasca,
tendida como cuna,
proporcionaba un poco de música
al tímido desamparado.

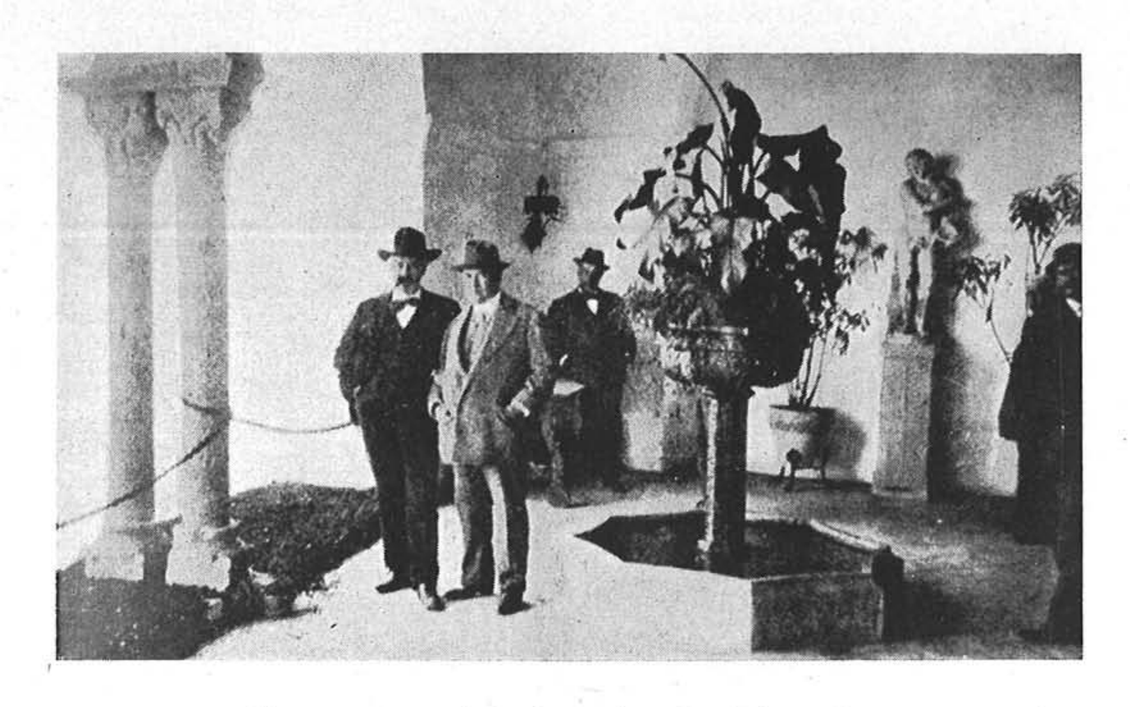
Pero ya no tengo miedo.
Aunque he salido, no tengo miedo;
aunque estoy en plena corriente,
con mi balsa medio hundida y brillante,
lúcida y desarticulada
por el furor de oleaje,
casi tocando el bajo fondo
de la arena sin nombre,
no tengo miedo,
o no tengo sentido del peligro
—sí, Dios mío, sí tengo—,
o la desesperanza
—¡qué extraño!— me sostiene.

He salido;
había que salir
y darle la cara a esto
que llamamos luz;
había que encontrarse con el día
solemne de los tributarios,
de los procesionales,
de los disciplinantes.
Y aquí estoy en el centro
con la palabra en los labios
como una flor mordida con descuido,
o como el portor en el trapecio
que sabe que de sus dientes
puede pender la vida
de alguien.
No; no es soberbia,
tú me lo has enseñado,
tú que, humilde o poderoso,
no sé,
has vencido después de tener miedo,
has dado confianza a los hombres
en este destierro inaudito.
No tengo miedo, porque basta
una palabra para andar,
para rezar,
para unirse a Dios
o a los siervos,
una sola palabra pronunciada
con fe
ahuyenta la soledad
en el cuarto oscuro del niño,
en el cuarto oscuro del hombre,
en el cuarto oscuro del mundo.

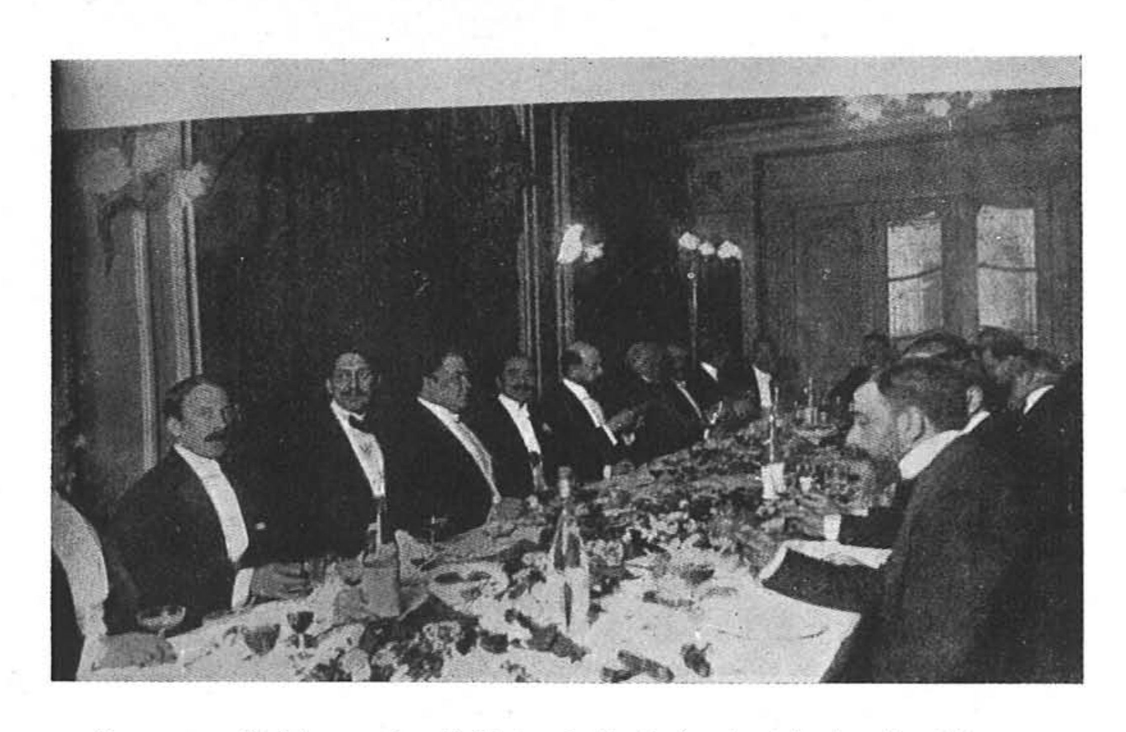
José García Nieto
Avenida de los Toreros, 16
Madrid



Rubén Darío y el poeta brasileño Fontoura Xavier en 1912



El poeta, acompañado de Santiago Rusiñol, en Sitges



Banquete a Rubén, en el café Riche, de París (1912). A la derecha del poeta, el cronista Gómez Carrillo

RUBEN DARIO, POETA TRANSATLANTICO

POR

JAIME DELGADO

1. Aclaración al canto

Pocas veces, a mi juicio, un adjetivo calificativo va unido a un nombre con mayor propiedad que el de *transatlántico* al de *poeta* en el caso del maestro Rubén Darío. Sin duda por entenderlo así, el escritor venezolano Rufino Blanco-Fombona llamó al vate nicaragüense, en el poema que le dedicó a su muerte, precisamente así: «el divino poeta transatlántico». Blanco-Fombona no explica, naturalmente, el sentido en que escribió su expresión, y arreglados estaríamos si fuera necesidad o deber el aclarar las imágenes, metáforas y definiciones poéticas. Por eso, yo puedo decir ahora que, de los varios sentidos de la palabra *transatlántico*, son dos, fundamentalmente, los que pueden aplicársele a Darío con mayor exactitud: aquel según el cual *transatlántico* quiere decir lo perteneciente a las regiones situadas al otro lado del Atlántico y aquel otro que alude al tráfico, los medios de locomoción y —por extensión— las personas que atraviesan dicho océano. Rubén Darío lo cruzó doce veces en su nada larga existencia —cuarenta y nueve años—, y en cuanto al primer significado, el maestro nicaragüense es transatlántico, en la consideración de un español, justamente por eso: por ser de Nicaragua. Ahora bien, del mismo modo —y esto es lo que me interesa subrayar ahora— es también «transatlántico» para un compatriota suyo o para cualquier hispanoamericano. Y es que aquí, en definitiva, la expresión *transatlántico* tiene el valor de «hispánico», pues no en balde el mundo hispánico es la única entidad cultural de la Tierra que puede permitirse el lujo de tener todo un océano como lago interior.

Ello no quiere decir, de ningún modo, que me parezca impropia la expresión de Guillermo Díaz-Plaja cuando dice que Rubén era un «alma mediterránea», porque creo que también lo era, en efecto, sobre todo si se entiende el término «mediterráneo» en la relación que establece con el mar de ese nombre; como tampoco estimo errónea la definición del padre Dictino Alvarez, que llama al maestro «andaluz transoceánico», porque doy a esta frase mayor hondura y amplitud

que la simple de andaluz transplantado más allá del océano. Creo, no obstante, que la frase «poeta transatlántico» es más exacta por la dimensión intercontinental de Darío, por su valor hispánico y por sus vastedades oceánicas, y, además, por la estrechísima vinculación que le unió siempre con el mar y que le permitió a don Antonio Machado llamarle «ruiseñor de los mares».

Creo que no se ha estudiado el tema con la atención y la profundidad que merece, y no es éste, ciertamente, el momento de intentarlo. Pero desde sus primeros versos, Rubén Darío siente y demuestra esa vocación marinera que le lleva a emplear constantemente símiles e imágenes marinas en sus poemas. Dirá, por ejemplo, hablando de la vida:

porque ya estoy mar adentro
y no me puedo volver

Para agregar en seguida:

Ignoro de dónde vengo
ni adónde voy a parar:
he empezado a navegar,
ignota playa buscando,
y voy bogando, bogando
sobre las aguas del mar.

En el «Coloquio de los centauros», del libro *Prosas profanas,* dirá que «hay un alma en cada una de las gotas del mar», y el poeta va leyendo en las aguas y escuchando la palabra mágica de las ondas:

el vate, el sacerdote, suele oír el acento
desconocido; a veces enuncia el vago viento
un misterio, y revela una inicial la espuma
o la flor; y se escuchan palabras de la bruma.
Y el hombre favorito del numen, en la linfa
o la ráfaga, encuentra mentor: —demonio o ninfa.

Pero la confesión más clara está en el poema «Marina», de *Cantos de vida y esperanza,* donde no sólo llama al mar «armonioso» y «maravilloso» y dice que sus colores y músicas le dan la «sensación divina» de su infancia, sino que declara:

mar paternal, mar santo:
mi alma siente la influencia de tu alma invisible.

Y años después, en el *Poema del otoño,* dirá:

La sal del mar en nuestras venas
va a borbotones;
tenemos sangre de sirenas
y de tritones.

Hay todavía más. Hay que en 1880, cuando Rubén Darío tiene solamente trece años de edad, escribe el poema titulado «Una lágrima», en el que se halla esta impresionante adivinación de lo que será después su vida, breve, aunque intensa vida, de poeta transatlántico:

El hombre, ser afligido,
viene aquí sólo a llorar;
mas su destino es tornar
a su «Paraíso perdido».
El camino
que le ha trazado el Destino
y siempre contempla absorto,
¡es, amigo, corto, corto!
El es alondra que vuela
de su nido muy distante;
que pasa su vida errante
cual en los mares la estela.

Por esas fechas escribió también:

Asido de las ramas del camino,
sangrando el corazón y el alma ansiosa,
sigue el hombre en los brazos del Destino
ciegos los ojos y la faz llorosa.

Pero por ese camino terrestre se marcha —como añadirá inmediatamente el poeta— «oyendo siempre aleteos / de brisas que van pasando», lo cual evoca ya —quizá sea impresión subjetiva— un camino junto al mar o decididamente marinero, por lo menos un camino junto al gran lago de Nicaragua, cuya convecindad con el poeta algo tendrá que ver con la preocupación de éste por las masas de agua y la atracción que en su espíritu ejercían. De ahí el que no pueda sorprender ya que, en 1897, Rubén diga a Leopoldo Díaz:

Nada más bello que ir adelante
corriendo el mundo, valles y montes:
ir en el ágil barco triunfante
con sed de tierras y de horizontes.

Y que en París, en 1904, le dedique a Rufino Blanco-Fombona este impresionante poemilla:

La palabra de Darío
la volverás a encontrar
cuando las orillas del río
sean las ondas del mar.

De su paisaje natal tiene que proceder esta propensión de Rubén Darío a la mar. Pero quizá también su vocación marina y marinera, su condición de poeta transatlántico pudiera deberse a que el océano, «el gran, ronco, océano sonoro» ofrece —como le escribe a Mayorga Rivas—, con las cenefas blancas de la espuma y la onda azul del agua, la bandera de su patria, la «visión suma —del bicolor de Nicaragua». Y luego está, además, el misterio. El misterio de la mar —opto, como el propio Rubén, por el femenino— es lo que permitió a la antigua asociación hanseática crear aquella tremenda frase, expresiva de otra no menos tremenda verdad, que dice: «Vivir no es necesario; navegar, sí.» No en balde la mar es femenina —por eso pueden hacerse en ella hazañas tan masculinas—, porque no puede concebirse mujer sin misterio. Y véase cómo, sin querer, del océano hemos venido a parar a otro de los grandes temas rubendarianos: la mujer, ese otro océano al que aquí no podemos, por desgracia, ni asomarnos.

Inmersa, pues, en el misterio marino, la vida de Rubén Darío fue «esa balumba / de sombras tras la cual vamos». Lo dijo él mismo, a sus quince años, cuando se definió como «melancólico y sombrío»:

Y yo, ensueños, vaguedad,
tristeza amarga, ilusión;
yo que canto a la verdad
y llevo una inmensidad
de pena en el corazón.

Quizá por tener quince años, pensará alguien. La adolescencia es, sin duda, edad poco alegre, a veces triste, en ocasiones misantrópica, como corresponde al descubrimiento de la intimidad personal, del yo frente al mundo, de la soledad esencial del hombre. Creo, sin embargo, que nuestro poeta —que fue precoz en todo, y por eso, en parte, murió joven— se unieron otros factores, cuya conjunción explica su carácter. «Yo tengo el vino triste», escribió una vez, y cuando a los treinta y ocho años vivía ya de recuerdos, aunque entonces cantara a la vida y a la esperanza, hace esta desgarradora confesión:

Yo supe del dolor desde mi infancia;
mi juventud..., ¿fue juventud la mía?,
sus rosas aún me dejan su fragancia,
una fragancia de melancolía...

Hubo, probablemente, abandono, relajación de la voluntad, falta de espíritu luchador, de fortaleza de ánimo para combatir y vencer los obstáculos, inseguridad en la elección del camino existencial, o, por el otro lado, sobra de conocimiento y claridad de juicio para advertir

las dificultades y la poquedad humana para triunfar sobre ellas; desajuste, en cualquier caso, entre el pensamiento y la vida, entre la inteligencia y la voluntad, entre las ideas y su plasmación en la conducta. Por eso admiraba la dicha de quienes, como el labriego de la epístola, conservaban siempre el dominio sobre sí mismos y sobre los acontecimientos:

La muerte vemos, de la muerte hablamos,
y a veces nos reímos de la muerte,
y que somos mortales olvidamos.
Ley tenebrosa nos ligó a la suerte
de ser vendados, y no ver la lumbre
que el verdadero rumbo nos advierte.
... ...
¡Dichoso tú! Conserva tus activos
miembros para el trabajo y la bonanza,
sin ser del vicio inútiles cautivos.
Adiós. Este gozar nunca lo alcanza
quien, como yo, del mundo es débil juego.

Débil juego del mundo; juguete frágil de los hados que ordenan a su antojo el humano existir. No parece temerario el pensar cuántas veces el despertamiento de un sueño, de un sopor alcohólico fue un despertar de arrepentimiento. Cada buena intención nutría un verso, se vaciaba en un poema. Después, así lavada la conciencia, cargados corazón y mente de buenos propósitos, sosegado el ánimo, el vino nocturno sucedía al limonado véspero con seguro encadenamiento. Era el destino y no había más remedio que seguirlo:

Yo debo seguir mi camino...
De mi destino voy en pos,
entre sombra y luz, peregrino
por secreto impulso de Dios.

Contradicción constante, eterna lucha entre idealidad apetecida y realidad lograda. Pero del mal el menos, porque si tal combate iba apagando lentamente al luchador, también daba frutos de luz, como la lanza de Aquiles hería y curaba al mismo tiempo:

Yo, aunque me tachen de loco,
si las realidades toco,
también miro el ideal,
y voy dando poco a poco
agua de mi manantial.

¡Y qué puro y limpio y refrescante y gozoso hontanar el que se llamó Rubén Darío! El tenía que darse a los demás, como lo exige la

función social del poeta, que el maestro de Nicaragua conocía y cumplió como nadie. «Yo no soy —dijo— un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas.» Y fue. Supo y pudo dominar la tentación de ensimismamiento, la tendencia a la misantropía que suele amenazar a todo genio:

La torre de marfil tentó mi anhelo;
quise encerrarme dentro de mí mismo,
y tuve hambre de espacio y sed de cielo
desde las sombras de mi propio abismo.

Lo venció todo, menos su ineluctable afición al destilado chorro de las uvas. Y el cantor fue por todo el mundo, «sonriente o meditabundo», en paz o en guerra, por la India y la China, por París y por Venecia, «sobre las pampas y los llanos / en los potros americanos», por los ríos, por la mar, por la tierra, por los desiertos, por las estepas:

con estafetas y con malas
va el cantor por la humanidad.
El canto vuela, con sus alas:
Armonía y Eternidad.

Así vivió y creó el poeta, que fue, sobre todo, poeta americano y español, poeta hispánico, según se ha dicho, con verdad, repetidas veces, y con verdad se va a decir aquí una vez más, con la imprescindible apoyatura de la materia y la razón de su canto. No se trata, pues, de un nuevo ensayo de crítica literaria en el estricto sentido lingüístico, filológico y estilístico de la expresión. Al actual intento se le ha fijado otra meta, seguramente más modesta: la que consiste en averiguar ese sentido continental hispánico de la creación rubendariana y el concepto que su propio creador tenía del mundo cultural, al que de forma tan egregia perteneció y pertenece. Tal tentativa, de orden, si se quiere, más político que puramente literario, tendrá que ver el poeta como cantor de su tierra, de su Nicaragua natal, su Centroamérica, su Chile, su Argentina, su América ignota, su España; como cantor de la unidad de todo ese hispánico universo, de los peligros que le acechan y, hacia el lado del alba, de las esperanzas sobre que se apoya y que mantiene.

2. En el principio fue Centroamérica

Se podrá decir: inevitable, pero no hay más oro que el que reluce, y la verdad es que en el principio fue Centroamérica. No que no existiera antes Nicaragua. Nicaragua existía desde que existió Rubén

Darío; y, en un sentido meramente material y positivista, desde que empezó a existir Félix Rubén García Sarmiento y tres siglos antes. Menos aún caería yo en el no poco frecuente extremo del extremoso que osa afirmar que Nicaragua existe por existir Rubén Darío. Digo, eso sí, que sin reniego alguno de su más concreto y local origen, la atención e incluso la emoción del poeta fueron movidas primero por la unidad centroamericana, dentro de la cual el solar nicaragüense era una parte, si preferente en la vibración cordial, semejante a las demás en la inteligente consideración, también afectiva, del común interés político. Lo proclama así el título mismo de uno de los poemas juveniles: «Nicaragua entre sus hermanas», donde declara anhelar la unión de todos; y lo reiteran los varios poemas a Máximo Jerez, el dedicado a Morazán y el titulado «La primera diana». La misma idea alienta en «El organillo», donde un anciano venerable, con ese aparato musical al hombro, va recorriendo las «cinco tierras» centroamericanas y cantando a cada una la canción de la unidad, cantar que será —agrega el poeta por su cuenta— «el verbo de mañana».

Frisaba el poeta en los catorce años cuando esos versos escribía y publicaba en lecturas y letras de imprenta, y sólo había cumplido dos más cuando dedicó al general Justo Rufino Barrios el poema «Unión Centroamericana». Ya hablaba entonces, según dice, «en nombre de una idea; / en nombre de un partido y de un derecho», y pedía que lo soñado se convirtiera en política realidad material. El verso juvenil es aquí todo lo endeble que se quiera, pero encendido y vibrante, dentro de ese son típico de no poca poesía hispanoamericana y española del siglo XIX, si se exceptúa a Bécquer:

Si las naciones
en terrible marasmo,
no sienten palpitar sus corazones
y dormitan sin fe, sin entusiasmo,
faltas de aspiraciones;
si a la voz del deber no dan oídos
ni a los gritos de aliento
de patrióticos pechos, encendidos
con el fuego de un puro sentimiento;
si a la palabra sorda se presentan
y a la luz de la santa poesía,
y a la razón, que es luz también, intentan
convertir en fantástica utopía;
entonces, que haya un alma gigantesca
que a los pueblos despierte de su sueño
y que con mano audaz salve la idea
que hace grande al pequeño.

Una medusa de fuego, llamada Discordia, estaba atizando el horno de la «pasión artera», y había lucha entre hermanos. Pero los pueblos, que siempren comprenden la necesidad de desarrollar los grandes movimientos, esperaban la mano que supiera conducirlos, como la de Morazón, la de Valle, la de Barrundia, la de Cabañas, la de Gerardo Barrios, la de Jerez:

¡Los pueblos tienen fe! ¿Quién no desea
la Unión de estas naciones,
obra que las eleva y endiosea?
Que se acaben los odios y ambiciones,
pues sobre todo está la gran idea.

En esta misma línea unionista están el «Brindis a los presidentes de El Salvador y de Nicaragua», el 15 de agosto de 1884; otro poema titulado también «Unión Centroamericana», leído en el banquete dado por plenipotenciarios de Centroamérica al presidente de El Salvador el 20 de octubre de 1889, y el «Brindis al doctor Francisco Lainfiesta, plenipotenciario de Guatemala», del mismo año, en el que le llama «campeón del bien centroamericano» y brinda:

¡Por el soberbio clarín
que toque la primer diana
de Unión Centro-Americana
del uno al otro confín!

Rubén Darío deseaba la Unión de Centroamérica:

para que cesen las tempestades;
para que venga el tiempo de las verdades;
para que en paz coloquen los vencedores
sus espadas brillantes sobre las flores;
para que todos seamos francos amigos,
y florezcan sus oros los rubios trigos;
entonces, de los altos espíritus en pos,
será como arco-iris la voluntad de Dios.

Porque el gran maestro lírico no hablaba sólo —y he aquí una primera confirmación de lo afirmado hace un momento— de la patria:

De las patrias, diré, que ambos miramos,
del local adornado los extremos:
el de la patria chica que tenemos
y el de la patria grande que aguardamos.

Y de esa «patria grande» centroamericana es, precisamente, la fresca y jugosa visión «Del trópico», que escribió en la hacienda «La

Fortuna», en El Salvador, en agosto de 1889, cuyos sonoros versos decasílabos son puro gozo del oído:

¡Qué alegre y fresca la mañanita!
Me agarra el aire por la nariz;
los perros ladran, un chico grita
y una muchacha gorda y bonita,
junto a una piedra, muele maíz.
... ...
Sonriendo a veces a la muchacha,
que de la piedra pasa al fogón,
un sabanero de buena facha
casi en cuclillas afila el hacha
sobre una orilla del mollejón.

Por las colinas la luz se pierde
bajo del cielo claro y sin fin;
ahí el ganado las hojas muerde,
y hay en los tallos del pasto verde
escarabajos de oro y carmín.
... ...
Y la patrona, bate que bate,
me regocija con la ilusión
de una gran taza de chocolate,
que ha de pasarme por el gaznate
con las tostadas, y el requesón.

Dentro de la «patria grande que aguardamos», la «patria chica que tenemos». En Centroamérica, Nicaragua, y en Nicaragua, el corazón, inmenso e infantil, del poeta. Sólo unas cuantas notas recogidas al azar del constante recuerdo rubendariano de su región natal. Si atendiéramos a lo más liviano, incluso a lo más agraz de la producción poética rubeniana, habría que aludir, en primer lugar, al quinceañero poema «Prensa nicaragüense», en el que hace la crítica, con fina y graciosa ironía, de los periódicos contemporáneos: *El Termómetro, El Centroamericano, El Republicano, El Zurriago, El Verdadero Estandarte, El Ateneo, El Porvenir de Nicaragua, El Ferro-Carril, El Cardenista, La Verdad, La Unión Nacional, La Tribuna* y *El Cable.* Más representativa es, sin duda, la dedicatoria a Nicaragua —compartida con la República Argentina— de un libro fundamental: *Cantos de vida y esperanza...* Pero llegando a lo más hondo, la «patria chica» es, sobre todo, la tierra y el recuerdo de la tierra. Tierra del poeta, hecha «de vigor y de gloria», tierra hecha «para la Humanidad»:

Pueblo vibrante, fuerte, apasionado, altivo;
pueblo que tiene la conciencia de ser vivo,
y que reuniendo sus energías en haz

portentoso, a la Patria vigoroso demuestra
que puede bravamente presentar en su diestra
el acero de guerra o el olivo de paz.

La patria, ya se ha dicho, puede ser pequeña y es, sin duda, «patria chica», pero siempre se sueña grande. Las ilusiones, los deseos, las esperanzas, le decían a Rubén Darío que «no hay patria pequeña». Por eso, León fue para él, a la hora del «Retorno», como Roma o como París, porque «no hay miel tan deleitosa, tan fina y tan fragante / como la miel divina de la tierra natal». La tierra recordada. En enero de 1888, desde Santiago de Chile, Rubén añora su patria nicaragüense, desea volver a hundirse en ella, porque la siente cerca, pero la ve distante:

Yo me voy a mi tierra, lejos, muy lejos,
donde hay bosques de encinas y robles viejos
y lagos muy azules, y rudos montes,
atalayas que atisban los horizontes,
y de arrebol
coronan su cabeza,
cuando la diana empieza
que anuncia el Sol.

En la floresta indiana con sus rumores,
sus pájaros y fieras, nidos y flores;
con el himno salvaje que el viento toca
en su harpa, que es el pino sobre la roca.
Luego, el azul,
los frescos platanales,
los verdes cafetales
y el abedul.

Andando el tiempo, en diciembre de 1907, el poeta vuelve a su tierra y va de paseo al pueblo de Masaya, «región hechicera» que le atrae poderosamente. No quiere salir de allí, no quiere decir adiós. Desea, en fin, verla de nuevo antes de morir, y mientras tanto pide a Dios que la bendiga y le conceda el don de una primavera perenne. Después, constante en el recuerdo, Rubén seguirá mirando a su tierra cuando el fin esté próximo:

¡Tiempo lejano ya! Mas aún veo azahares
en los naranjos verdes, impregnados de aromas;
a las viejas fragatas que llegan de los mares

lejanos; o el hicaco, o tupidos manglares;
o tú, rostro adorado en ese tiempo, asomas
con primeros amores y primeros pesares.

3. Chile, segunda patria

De Nicaragua, de Centroamérica, a Chile. Viaje lírico, pero viaje real, y tan objetivamente real, tan geográfico como lírico y, especialmente al principio, doloroso. Empezó por el asombro y acabó igual que había empezado, porque Chile es una perpetua maravilla asombrosa. ¿Y Rubén? «Al ver las costas de Chile / no sé qué sentí en el alma». ¿Y quién no se ha quedado ante Valparaíso «toda ciencia trascendiendo»? Lo que sintió Rubén Darío al contemplar las costas chilenas, la locura geográfica de esa luminosa espada que Sudamérica se ciñe a su costado, lo expresó en múltiples poemas —reunidos después por Alfonso Méndez Plancarte, bajo la común denominación de «otros cantos chilenos»—, escritos entre 1886 y 1889 y que dedica al paisaje, al amor, a la mujer chilena, a figuras y personalidades de la historia de aquel país y a otros temas varios y dispersos, entre los que destaca, a veces, alguno de mayor aliento o de mayor interés, como el dedicado «Al obrero» con motivo de la celebración del aniversario, en febrero de 1889, de la Liga Obrera de Valparaíso; poema, por cierto, auténticamente social, del que podrían y deberían aprender mucho tantos bardos, siempre repetidos, al uso y al abuso de nuestro tiempo.

Chile es, además, la patria de *Abrojos* y de *Azul*... En Valparaíso, precisamente, vio la luz la primera edición de este libro revolucionario. Y Chile es la «segunda patria» del poeta, que así lo nombra en la dedicatoria al presidente José Manuel Balmaseda del «Canto épico a las glorias de Chile». El texto de este poema, premiado en un concurso poético, comienza, en efecto, con las palabras invocativas «¡Oh Patria! ¡Oh Chile!», y el autor se nacionaliza; mejor, se naturaliza al escribir: «Nosotros, los chilenos.» Se trata de celebrar cantando las glorias de Chile y, sobre todo, la victoria chilena sobre los peruanos. Lugar: Iquique. Héroe de la jornada: Arturo Prat, «el marino, el guerrero / humilde, que el destino / tornara digno de la voz de Homero». La muerte de Prat en aquella ocasión heroica representa «la gloria / más grande y pura en la chilena historia». La descripción poética del combate naval —«el combate más vasto que vio América / sobre las anchas olas del Pacífico»— es de un buen estilo épico, que alcanza, en ocasiones, cimas de gran belleza al narrar la lucha entre las naves peruanas *Huáscar* e *Independencia*, y las chilenas *Esmeralda* y *Covadonga*. Al final, caído Prat, la *Esmeralda* se hunde, pero Chile gana la guerra.

Chile, segunda patria. He aquí el secreto sentido de la reciente filiación rubendariana de Pablo Neruda, que acaba de llamar a Darío «mi padre poeta» en el mismo corazón de Managua. Tenía que suce-

der, y ha sucedido: el poeta chileno ha encontrado al poeta de América, el 18 de enero de 1967, justo cuando se cumplía un siglo del nacimiento rubeniano. El contacto viene, sin embargo, de lejos:

Encontré a Rubén en las calles de Valparaíso,
esmirriado aduanero, singular ruiseñor que nacía:
era él una sombra en las grietas del puerto, en el humo marino,
un delgado estudiante de invierno desprendido del fuego de su natalicio.

¿Pero qué va hacer Rubén Darío en Chile, él, poeta transatlántico, conminado por la pared geológica de los Andes a arrojarse al Pacífico y perderse o estrellarse contra las costas de un Oriente que él ya había inventado? Neruda le señalará la disyuntiva:

reclama un camino que corte el granito de las cordilleras
o súmete en las vestiduras del humo y la lluvia de Valparaíso.

Para Rubén no había opción, en realidad. Su vocación, su deber continental, sus otras patrias americanas, su patria española le esperaban. El camino cortó, en efecto, la dura roca andina. Abrióse ante él, suave, verde, rubio mapa de pampa y trigo, el campo y canto de la República Argentina.

4. Argentina, canto

«Yo, que de la Argentina tierra siento el influjo en mi mente», escribió Rubén Darío, en el poema «'In memoriam'. Bartolomé Mitre», de *El canto errante.* Fue, pues, a llevar su palma y su canto a la gran república platense, y resultó que la Argentina misma se le transformó en cantar. «Tierra fragante como un nido / rumorosa como una colmena y agitada / como un mar», es la «región de la aurora», la «tierra abierta al sediento / de libertad y de vida / dinámica y creadora». También estaba escrito: el poeta, ávido precisamente de esos dos elementos, tenía que ir a la gran nación del Plata, y allá fue con la ilusión, el fervor y la esperanza del emigrante lírico. Argentina es —he aquí, justamente, lo esencial— la tierra salvadora de los pueblos del éxodo, de los pueblos emigrantes:

Te abriste como una granada,
como una ubre te hendiste,
como una espiga te erguiste
a toda raza congojada,
a toda humanidad triste,
a los errabundos y parias

que bajo nubes contrarias
van en busca del buen trabajo,
del buen comer, del buen dormir,
del techo para descansar
y ver a los niños reir,
bajo el cual se sueña y bajo
el cual se piensa morir.

Por eso, la República Argentina es para Rubén «la región del Dorado», «el paraíso terrestre», «la ventura esperada», «el Vellocino de Oro», «Cannaán la preñada», «la Atlántida resucitada», «los campos del Toro / y del Becerro simbólicos»:

el existir que en sueños
miraron los melancólicos,
los clamorosos, los dolientes
poetas y visionarios
que en sus olimpos o calvarios
amaron a todas las gentes.

Y es que la Argentina «tiene el corazón de oro» y es, en definitiva, el gran laboratorio universal, la Babel, «en donde todos se comprenden»: los hombres de las estepas y las nieves del zar, los de Sión, los hombres de «España poliforme», los helvéticos, los hijos de la «astral» Francia, los «vástagos de hunos y de godos», los «hombres de Emilia y los del agro romano». El suelo argentino es, en síntesis, el «campo abierto a la energía / de todos los hombres», el solar fraternal que dio hogar a todos los humanos, el «maternal continente», donde

una República ingente
crea el granero del orbe,
y sangre universal absorbe
para dar vida al orbe entero.

El vasto campo de ensayo para realizar tan universal experiencia está simbolizado en la pampa:

En la extendida luz del llano
flotaba un ambiente eficaz.
Al forastero, el pampeano
ofreció la tierra feraz;
el gaucho de broncínea faz
encendió su fogón de hermano,
y fue el mate de mano en mano
como el calumet de la paz.

La pampa es «la estepa sin nieve / el desierto sin sed cruenta». Otros la llamarán el «infierno verde», incapaces de penetrar, con la

mirada siquiera, su vastedad. Pero en la pampa se asiste, si se posee espíritu rubendariano, a «la soberbia fiesta de la pradera». Recuérdense las estrofas de 1898 incorporadas a *El canto errante:*

el campo lleno de hojas y de luces
cuya verde maravilla cruzan potros y avestruces,
o la enorme vaca roja,
o el rebaño gris, que a un tiempo luz y hoja
busca y muerde
en el mágico ondular
que simula el fresco y verde
trebolar.

En la pampa solitaria
todo es himno o es plegaria:
escuchad
cómo cielo y tierra se unen en un cántico infinito;
todo vibra en este grito:
¡Libertad!

Junto al médano que finge
ya un enorme lomo equino, ya la testa de una esfinge,
bajo un aire de cristal,
pasa el gaucho, muge el toro
y entre fina flor de oro
y entre el cardo episcopal,
la calandria lanza el trino
de tristezas o de amor;
la calandria misteriosa, ese triste y campesino
ruiseñor.
... ...
Ven mis ojos cómo riega
perla y rosa de la tarde
el crepúsculo que llega,
mientras la pampa ilumina
rojo y puro, como el oro en el crisol,
el diamante que prefiere la República Argentina:
¡vuestro Sol!

Pero la pampa va sufriendo la lenta, impacable invasión de la ciudad, ante cuyo empuje el campo se encoge y retira. La ciudad quiere destruir a la poesía, que huye como el último gaucho marchado para siempre con el viejo corazón de la tierra. A Darío, sin embargo, también la ciudad le atrae. La ciudad se llama, en este caso, Buenos Aires, la «Metrópoli reina», la «Basilea del Sur», la «fecunda, la copiosa, / la bizarra, grande entre grandes», a la cual saludan y rinden pleitesía Roma, Londres, Berlín, Nueva York, Melbourne, París y todas las hermanas latinas. He aquí el retrato de la grandiosa ciudad:

Tráfagos, fuerzas urbanas,
trajín de hierro y fragores,
veloz, acerado hipogrifo,
rosales eléctricos, flores
miliunanochescas, pompas
babilónicas, timbres, trompas,
paso de ruedas y yuntas,
voz de domésticos pianos,
hondos rumores humanos,
clamor de voces conjuntas,
pregón, llamada, todo vibra,
pulsación de una tensa fibra,
sensación de un foco vital,
como el latir del corazón
o como la respiración
del pecho de la capital.

Y allá irá el maestro Rubén Darío a buscar «la flor de las flores» por Florida, a hablar con los hombres, a veces máscaras de carnaval, y a soñar siempre, pero con los pies en la tierra. Y en la tierra, la historia, imprescindible alusión. El poeta contempla el desfile de los capitanes hispanos —«duros pechos, barbadas testas / y fina espada de Toledo»— como «sombras épicas», pero sin mirar al pasado con enervantes ojos nostálgicos ni con ira; con delectación, sí, pero desde el año 1910, desde su tiempo. Y pasan también los *libertadores,* con José de San Martín, «el Abuelo secular», a la cabeza, y desfilan los próceres y los héroes republicanos:

¡Héroes de la guerra gaucha,
lanceros, infantes, soldados
todos, héroes mil consagrados,
centauros de fábula cierta,
sacrificados del terruño,
granaderos el rayo al puño,
locos de gloria, despierta
al sol la mente!

Entre todos los héroes, el poeta destaca a Bartolomé Mitre, «gran capitán de un mundo / nuevo y radiante», «varón continental» y «amado Patriarca» de todo el continente, cuya gloria —al menos en el verso rubendariano— crecía y se iluminaba en la Argentina «con una enorme luz de sol», pero cuya idea había derramado su simiente por todo el cosmos hispanoparlante. Por eso, unos años antes, exactamente en 1895, Darío le había llamado a Mitre «Vencedor paladín de la idea». No parece, desde nuestra altura de hoy, que en este punto concreto fuera vate, adivino, el maestro nicaragüense, que se dejó llevar quizá, y muy razonablemente, por el entusiasmo de su época.

Pero en tan radiante panorama, Rubén Darío se complace especialmente en cantar —porque no en balde la mejor musa es la de carne y hueso— a la mujer argentina, «con savias diversas creada, / espléndida flor animada», que «esplende, perfuma y culmina». Con su angélica gracia de poeta y amador sutil, amador también de toda gentileza, el maestro hispánico corta su mejor, su más fina y delicada y golosa pluma para recrearse —gozo de cada detalle, secreto espíritu dentro de su «carnalismo americano», que dijo Pedro Salinas— en la pura delicia de la mujer porteña:

Talle de vals es de Viena,
ojo morisco es de España,
crespa y espesa pestaña
es de latina sirena;
de Britania será esa piel
cual la de la pulpa del lis
y que se sonrosa en el
rostro angélico de la miss;
esa ondulante elegancia
es de la estelar París;
y esa luminosa fragancia,
de las entrañas del país.
Concentración de hechizos varios,
mezcla de esencias y vigores,
nórdico oro, mármoles parios,
algo de la perla y del lirio,
música plástica, visión
del más encantador martirio,
voluptuosidad, ilusión,
placidez que todo mitiga
o pasión que todo lo arrolla,
leona amante o dulce enemiga,
tal la triunfante Venus criolla.

En los días de 1910, en que Darío escribe su «Canto a la Argentina», su espíritu se encuentra dominado, como se verá más adelante, por el temor a la guerra. Le preocupa, pues, evitar a toda costa que su onda destructora alcance al nuevo continente. Por eso, al hablar a su patria argentina desde la alta región de la Historia y ver el desolador panorama de las civilizaciones destruídas en el pasado, lanza su grito admonitorio a los hombres del Plata para que construyan su futuro, pues que su día ha llegado, bajo el símbolo del Sol, por el que las naciones —como «sabía el abuelo español»— son grandes:

¡Dad a todas las almas abrigo,
sed nación de naciones hermana;
convidad a la fiesta del trigo,

al domingo del lino y la lana,
thanks-giving, you kipour, *romeria,*
la confraternidad de destinos,
la confraternidad de oraciones,
la confraternidad de canciones
bajo los colores argentinos!

5. La América ignota

¿Y Rubén Darío —se preguntará alguien a esta altura del camino—, criollo hasta el alma, de piel y corazón mestizos, no sintió nunca la emoción histórica del mundo indígena de América, del mundo amerindio? Con ese pluriverso de ayer le unía, por de pronto, no sólo la sangre, sino también la comunidad del esfuerzo por dominar a la inundadora naturaleza. ¿Renunciaría él, alma hipersensible, al goce de la belleza ancestral? La respuesta es clara y la dio el poeta rotundamente en las «Palabras liminares» de sus *Prosas profanas y otros poemas.* «Si hay poesía en nuestra América —escribió entonces—, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Utatlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro.»

Tan concluyente manifestación no tuvo en la obra poética rubendariana expresión concreta tan vasta y universal como la que imprimió a aquellas palabras suyas. Hay, sí, unos cuantos poemas, como los titulados «Chinampa» y «El sueño del Inca», en que Darío se acerca sentimentalmente al mundo prehispánico. La presencia de éste quedó, sin embargo, registrada en un momento cumbre de su revolución creadora, en la segunda edición de *Azul...,* aparecida en Guatemala el año 1890. Allí, entre los que llama «Sonetos áureos», hay uno dedicado al caudillo araucano Caupolicán, representante ilustre de la «vieja raza», de quien el poeta dice que es un «campeón salvaje y aguerrido», que bien podría «desjarretar un toro, o estrangular un león» en la región de Arauco. De aquel mismo año, aunque no recogido en libro hasta *El canto errante,* es el poema «Tutecotzimí», el más importante de los que dedicó al tema. Y no deja de ser curioso e interesante anotar, no sólo que después de 1890 no volviera a cantar lo indígena con parecido aliento, sino que el encuentro con ese pasado ancestral se produce cuando va sintiendo con mayor hondura y cuando más se le actualiza su sensibilidad española. No hay en ello la menor contradicción. Por el contrario, resulta algo lógico y fácilmente explicable, porque en Hispanoamérica lo español salvó lo amerindio para crear lo hispánico, y cuanto más se afirma en Rubén esta filiación integral y totalizadora, más se acusan en él las dos ramas confluyentes que la originan.

Así, la inclusión del poema «Tutecotzimí» en *El canto errante* cobra su plena significación. El poeta, piqueta lírica en mano, «trabaja en el terreno de la América ignota» y su musa adivina el «misterio jeroglífico»:

De la temporal vida surge la vida extraña
de pueblos abolidos; la leyenda confusa
se ilumina; revela secretos la montaña
en que se alza la ruina.

Mientras Netzahualcoyotl, el rey poeta, suspira, llega el cortejo de Cuaucmichín, «el cacique sacerdotal y noble», que vuelve de la caza, seguido por doble y apretada fila de flecheros y con «aire bravo y triunfal», coronada su cabeza de áurea diadema, en la que tiembla arriba una pluma de quetzal. Si nos atenemos a los detalles, veremos que la poética descripción es perfectamente realista: cacique, diadema, pluma, flecheros y sus vestimentas y adornos. Pero ya se percibe, no obstante, el aire idealista e idealizador, todavía como de estampa romántica, aire todavía muy siglo XIX, con que el poeta trata a los hombres, los acontecimientos que narra y el paisaje mismo. Por eso, a esa vida la llama «extraña»; pero su progresiva identificación con ella, pues ella surge de la vida temporal, permite que la leyenda, primero confusa, vaya iluminándose, como rescatando su ser de las sombras. He aquí, por ejemplo, el paisaje:

Es la mañana mágica del encendido trópico.
Como una gran serpiente camina el río hidrópico
en cuyas aguas glaucas las hojas secas van.
El lienzo cristalino sopló sutil arruga,
el combo caparacho que arrastra la tortuga,
o la crestada cola de hierro del caimán.

Junto al verdoso charco, sobre las piedras toscas,
rubí, cristal, zafiro, las susurrantes moscas
del vaho de la tierra pasan cribando el tul;
e intacta, con su veste de terciopelo rico,
abanicando el lodo con su doble abanico,
está como extasiada la mariposa azul.

Las selvas foscas vibran con el calor del día;
al viento el pavo negro su grito agudo fía,
y el grillo aturde el verde, tupido carrizal;
un pájaro del bosque remeda un son de cuerno;
prolonga la cigarra su chincharchar eterno,
y el grito de su pito repite el pito-real.

Paisaje muy «modernista», en el que lo mismo podría verse a un cacique antiguo como Cuaucmichín, que a una princesa melancólica en ritmo de sonatina, pese a que los bosques primitivos lancen su vasto aliento. Y lo mismo sucederá con los acontecimientos narrados. El cacique deja «los bosques de esmeralda», marcha a su palacio con sus guardias y siervos, y ya llega a ver el huipil de su «tierna hija» Otzotskij cuando, de pronto, «se oye un sordo rumor de voz profunda». ¿Qué pasa? Es el ruido del pueblo Pipil, con su jefe y sus guerreros. Y Tejik habla a Cuaucmichín: le acusa de usurpador y arenga a su gente, que le apedrea y despedaza. Acallado el estrépito, el pueblo ve pasar a un hombre «cantando en voz alta un canto mexicano». Le preguntan: «¿Tú cantas paz y trabajo?», y al responder él afirmativamente, «toma el palacio» —le dicen— y «dirije a los pipiles». Y así —concluye el poeta— empezó el reinado de Tutecotzimí.

La aventura por la «América ignota» ha terminado.

6. Aguila y cóndor

Pero la tensiones del mundo hispanoamericano no se agotan con las que plantea en su interior la mezcla de las sangres y el choque de culturas, no asumidos del todo, en algunos casos, dentro del espíritu mestizo. Tales conflictos —no se olvide— proceden de la «vida temporal» y el tiempo mismo ha ido encargándose de dulcificarlos y ha logrado, a la altura de nuestro tiempo, reducirlos casi a la mínima expresión. Hay, en cambio, un proceso contrario, hasta cierto punto, a éste y que enfrenta, en inacabable y, desde luego, inacabado equilibrio inestable, a los continentes culturales en que se polariza la total extensión geográfica de América. Aludo, como nadie ignora, a la enfrentada presencia del mundo angloamericano y del mundo hispanoamericano. Aguila y cóndor frente a frente en los altos picachos de la individual y de la colectiva existencia humana en el nuevo mundo. ¿Cómo ve Rubén Darío este largo e intenso drama que protagoniza en América esas dos grandes aves de presa, esos dos gerifaltes en permanente acecho?

Tenemos, por de pronto, el famoso poema «A Roosevelt». Conviene recordarlo:

Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español.

Los Estados Unidos son potentes y grandes.
Cuando ellos se estremecen hay un hondo temblor
que pasa por las vértebras enormes de los Andes.
Si clamáis, se oye como el rugir del león.

Ya Hugo a Grant lo dijo: Las estrellas son vuestras,
(Apenas brilla, alzándose, el argentino sol
y la estrella chilena se levanta...) Sois ricos.
Juntáis al culto de Hércules el culto de Mammón;
y alumbrando el camino de la fácil conquista,
la Libertad levanta su antorcha en Nueva York.

Mas la América nuestra, que tenía poetas
desde los viejos tiempos de Netzahualcoyolt,
que ha guardado las huellas de los pies del gran Baco,
que el alfabeto pánico en un tiempo aprendió;
que consultó los astros, que conoció la Atlántida
cuyo nombre nos llega resonando en Platón,
que desde los remotos momentos de su vida
vive de luz, de fuego, de perfume, de amor,
la América del grande Moctezuma, del Inca,
la América fragante de Cristóbal Colón,
la América católica, la América española,
la América en que dijo el noble Guatemoc:
«Yo no estoy en un lecho de rosas»; esa América
que tiembla de huracanes y que vive de amor,
hombres de ojos sajones y alma bárbara, vive.
Y sueña. Y ama, y vibra y es la hija del Sol.
Tened cuidado. ¡Vive la América española!
Hay mil cachorros sueltos del León Español.
Se necesitaría, Roosevelt, ser, por Dios mismo,
el Riflero terrible y el fuerte Cazador,
para poder tenernos en vuestras férreas garras.
Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!

El azul celeste de Hispanoamérica estaba, en efecto, manchado por «un gran vuelo de cuervos». Ante tal amenaza, empero, se sentía ya «el gozo que enciende las entrañas del mundo» e iba a surgir el «Pegaso blanco» de los pueblos hispánicos, que debían sentir ya el vuelo del carro solar, del carro de Helios, en cuyo brillo los corazones humanos hallarían la esperanza, la unión del «alma-Quijote» con el «cuerpo-Sancho Panza» para volar a «la verdad del sueño»: la «realización invisible y suprema», es decir, la comunidad de los pueblos hispánicos. El advenimiento de ésta, la llegada del cóndor, es lo que canta la «Marcha triunfal»:

los áureos sonidos
anuncian el advenimiento
triunfal de la Gloria;

dejando el picacho que guarda sus nidos,
tendiendo sus alas enormes al viento,
los cóndores llegan. ¡Llegó la Victoria!

No podía ser de otra manera. Quien era, como Rubén, «hijo de América» y «nieto de España», sabía bien que

los mismos ruiseñores cantan los mismos trinos
y en diferentes lenguas es la misma canción.

Ideas oscuras entristecían las mentes con «brumas septentrionales», mientras rosas, palmas e ilusiones hispánicas iban agostándose.

Nos predican la guerra con águilas feroces,
gerifaltes de antaño revienen a los puños,
mas no brillan las glorias de las antiguas hoces,
ni hay Rodrigos ni Jaimes, ni hay Alfonsos ni Nuños.

«Faltos de alientos», los poetas sólo podían buscar los lagos de los cisnes, las rosas en vez de los laureles, los halagos por falta de victorias:

La América española como la España entera
fija está en el oriente de su faltal destino;
yo interrogo a la Esfinge que el porvenir espera
con la interrogación de tu cuello divino.

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?
¿Callaremos ahora para llorar después?

Preguntas, gritos lanzados a los cisnes, únicos fieles en el momento de la desilusión: «fuga de americanos potros» y «estertor postrero de un caduco león». Pero el cisne negro y el cisne blanco no faltaron a su fidelidad: «La noche anuncia el día», «la aurora es inmortal», y en las tierras de la armonía y el sol, la caja de Pandora guardaba aún la Esperanza.

Sin embargo, en 1906, y en Río de Janeiro, Rubén Darío escribe la «Salutación al águila», incorporada después a su libro *El canto errante*, impreso en Madrid al año siguiente. Y en ese poema, la consideración de Estados Unidos parece totalmente contraria a la que habían reflejado los versos dedicados a Teodoro Roosevelt.

Bien vengas, mágica Aguila de alas enormes y fuertes,
a extender sobre el Sur tu gran sombra continental,
a traer en tus garras, anilladas de rojos brillantes,
una palma de gloria, del color de la inmensa esperanza,
y en tu pico la oliva de una vasta y fecunda paz.

El comienzo no puede ser, como se ve, más sorprendente. Pero aún hay más y más graves motivos de asombro. El poeta, en efecto, explica que la guerra movida por el águila ha sido necesaria

para que en ella brote la concreción de oro de la espiga
y tenga el hombre el pan con que mueve su sangre.

Hay profetas ilusos que sueñan una paz no humana, pues la actividad del hombre hace necesaria la lucha. Y —atónito lo leo— «es incidencia la historia».

Nuestro destino supremo
está más allá del rumbo que marcan fugaces las épocas,
y Palenque y la Atlántida no son más que momentos soberbios
con que puntúa Dios los versos de su augusto Poema.

Muy bien llegada seas a la tierra pujante y ubérrima,
sobre la cual la Cruz del Sur está, que miró Dante
cuando, siendo Mesías, impulsó en su intuición sus bajeles,
que antes que los del sumo Cristóbal supieron nuestro cielo.

Epluribus unum! *¡Gloria, victoria, trabajo!*
Tráenos los secretos de las labores del Norte,
y que los hijos nuestros dejen de ser los rétores latinos,
y aprendan de los yanquis la constancia, el vigor, el carácter.

¡Dinos, Aguila ilustre, la manera de hacer multitudes
que hagan Grecias y Romas con el jugo del mundo presente,
y que, potentes y sobrias, extiendan su luz y su imperio,
y que teniendo el Aguila y el Bisonte y el Hierro y el Oro,
tengan un áureo día para darle las gracias a Dios!

Aguila, existe el Cóndor. Es tu hermano en las grandes alturas.
Los Andes le conocen, y saben que cual tú, mira al sol.
May this grand Union have no end!, *dice el poeta.*
Puedan ambos juntarse en plenitud, concordia y esfuerzo.

Aguila, que conoces desde Jove hasta Zarathustra
y que tienes en los Estados Unidos tu asiento,
que sea tu venida fecunda para estas naciones
que el pabellón admiran constelado de bandas y estrellas.

¡Aguila, que estuviste en las horas sublimes de Patmos,
Aguila prodigiosa, que te nutres de luz y de azul,
como una Cruz viviente, vuela sobre estas naciones,
y comunica al globo la victoria feliz del futuro!

¿Qué más, en fin?

¡Que la Latina América reciba tu mágica influencia
y que renazca nuevo Olimpo, lleno de dioses y de héroes!

Por si todo lo transcrito hasta ahora fuese poco, cuatro años después, cuando Rubén Darío escribe, en 1910, su «Canto a la Argentina», repetirá sorprendentemente ideas iguales o semejantes:

¡Gloria a América prepotente!
Su alto destino se siente
por la continental balanza
que tiene por fiel el istmo:
los dos platos del continente
ponen su caudal de esperanza
ante el gran Dios sobre el abismo.
¿Y por quién, sino por tu gloria,
oh Libertad, tanto prodigio?
Aguila, Sol y Gorro Frigio
llenan la americana historia.
Y en lo infinito ha resonado
júbilo de la Humanidad,
repetido el grito sagrado:
¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!
Antes que Ceres, fue Mavorte
el triunfador continental.
Sangre bebió el suelo del Norte
como el suelo Meridional.
Tal a los siglos fue preciso
para ir hacia lo venidero,
para hacer, si no el paraíso,
la casa feliz del obrero
en la plenitud ciudadana,
vínculo íntimo eslabona
e ímpetu exterior hermana
a la raza anglo-sajona
con la latino-americana.

En un caso y otro, Rubén Darío parece estar vislumbrando la «raza cósmica» que años después definiría el maestro José Vasconcelos. Así lo autorizan estos versos del mismo «Canto a la Argentina»:

Proles múltiples, muchedumbres,
tupidas colmenas de hombres,
transformadoras de costumbres,

con nuevos valores y nombres,
en vosotras está la suma
de fuerza en que América finca.

Pero se produce, pese a todo, una clara contradicción entre el pensamiento expresado en el poema a Roosevelt y el que desarrollan la «Salutación al águila» y los versos copiados del «Canto a la Argentina». ¿Cómo deshacer tal oposición? Para tratar de resolverla, recuérdese, en primer término, que Rubén Darío había sentado clara y enérgicamente esta indiscutible afirmación: «Si hay un alma sincera, ésa es la mía». Si esto es verdad, y sí lo es, ¿cómo compaginar el poema «A Roosevelt» con la «Salutación al águila» y con esas estrofas del «Canto a la Argentina»? Antes de intentar una respuesta, otro recuerdo previo parece necesario. En la «Introducción» a su libro *Epístolas y poemas (Primeras notas)*, publicado en Managua en 1885, el poeta había escrito:

¡siento
que hay algo en mi corazón!

Por eso, agregó en el poema dedicado a Ricardo Contreras,

en el poético arte,
¿cómo extrañar, señor, que me desboque?

No una, sino mil veces habíase desbocado Rubén Darío. Pero, además de desbocarse, el poeta explica estos sus desbordamientos y aclara, precisamente a la señora de Lugones, su exabrupto panamericanista:

Yo pan-americanicé
con un vago temor y con muy poca fe,
en la tierra de los diamantes y la dicha
tropical.

Era el momento de la Conferencia panamericana de Río de Janeiro; el maestro Rubén era ya diplomático, y la «Salutación al águila» es —como ha escrito Antonio Oliver— «un poema de diplomático», pues su autor estaba en Río en calidad de tal, como miembro de la Delegación de su país. Influyó, pues, sobre él el ambiente continental que se respiraba en la capital brasileña durante aquellos días. Por otra parte, en su poético espíritu bohemio y errante debieron de causar profunda impresión el sentido pragmático y los ordenados y racionales métodos de trabajo de sus colegas estadounidenses. Así, su visión neoyorquina de 1893, cuando llamó a Nueva York «la sanguínea, la cicló-

pea, la monstruosa, la irresistible capital del cheque», tuvo que experimentar una obligada modificación, como se exteriorizó, en efecto, en el otoño de 1907 y en la primavera de 1908.

El poeta, además, adivina, intuye entonces el no lejano estallido de la guerra. En el mismo corazón europeo, vive, ve y siente cómo los ramalazos de la discordia van agrietando el núbil y gozoso cuerpo de la *belle époque*. Ante el horrendo fantasma, Darío deja conscientemente al margen, en la cuneta de su camino, ideas y sentimientos que siguen siendo fundamentales y básicos para él, en un intento desesperado de concordia universal y, sobre todo, en un laudable afán de alejar definitivamente de su tierra continental los horrores que él presiente. Por eso, en el «Canto a la Argentina» entona ese himno, imprecación y llamada, a la paz.

Pero dos años después, en 1910, cuando el presidente Zelaya es derrocado, y Rubén Darío advierte que Estados Unidos no ha sido ajeno a la caída, su provisional confianza en la conducta estadounidense se tambaleará de nuevo hasta perderse definitivamente. Volverá entonces, ya en 1915, cuando su visita postrera a la aplastante cosmópolis neoyorquina, a su visión anterior:

Casas de cincuenta pisos,
servidumbre de color,
millones de circuncisos,
máquinas, diarios, avisos
¡y dolor, dolor, dolor!

¡Estos son los hombres fuentes
que vierten áureas corrientes
y multiplican simientes
por su ciclópeo fragor,
y tras la Quinta Avenida
la Miseria está vestida...
con dolor, dolor, dolor...!

¡Sé que hay placer y que hay gloria
allí, en el Waldorf Astoria,
en donde dan su victoria
la riqueza y el amor;
pero en la orilla del río,
sé quienes mueren de frío,
y lo que es triste, Dios mío,
de dolor, dolor, dolor...!

Pues aunque dan millonarios
sus talentos y denarios,
son muchos más los Calvarios
donde hay que llevar la flor

de la Caridad divina
que hacia el pobre a Dios inclina
y da amor, amor, amor.

Ahora, sin embargo, en ese año 1915, Rubén ha ido a Nueva York, empujado por Alejandro Bermúdez —que después le abandonará vilmente en el peor momento— y por el colombinado Miguel A. Otero, secretario del ex presidente de Colombia, general Reyes, y tan proyanqui como éste, en misión de paz, tema obsesivo, como se ha visto, en el pensar y el sentir de Darío. A éste, por otra parte, no dejaría de halagarle el saber que, «mientras muchos centro y suramericanos a quienes yo conocí en París y a quienes usted —como le escribe Otero— ha formado y dado todo lo que ellos valen, le tiran por las espaldas y le tienden la mano de frente, aquí, en un país donde más se ocupan del "Todopoderoso dólar", le colocan a usted en el indiscutible pedestal de gloria que sus méritos y talentos le han levantado». La vanidad no fue, empero, defecto grave de Rubén Darío, y menos en aquella época en que ya estaba de vuelta de todo, y menos aún al ver, líneas más abajo, el interés bastardo de Otero, que deseaba instalarse en París y pedía al maestro «una colocación por ínfima que ella fuera en su principio». Pesó, pues, en el ánimo rubeniano la posibilidad de contribuir de algún modo a la causa de la paz, y emprendió el viaje, sin duda con ánimo de regresar a España al lado de Francisca y de su hijo. En cualquier caso, pudo entonces conocer mejor la colosal urbe yanqui y a muchos hombres buenos que la habitaban. Por eso, pese a ver que el «amontonamiento» humano había matado allí al sentimiento y al amor, Rubén puede afirmar:

mas en todo existe Dios,
y yo he visto mil cariños
acercarse hacia los niños
del trineo y los armiños
del anciano Santa Claus.

Porque el yanqui ama sus hierros,
sus caballos y sus perros,
y su yacht, y su foot-ball,
pero adora la alegría
con la fuerza, la armonía:
un muchacho que se ría
y una niña como un sol.

Pero la preocupación fundamental de Rubén Darío, la que le decidió a viajar a Estados Unidos en 1915, era la guerra. Muy cargado el ambiente neoyorquino y ante la inminencia de la entrada de aquella

nación en el conflicto europeo, el poeta cumple su compromiso pacificador con absoluta sinceridad y con una entrega al trabajo que su ya pésima salud no le permitía. Escribe entonces y lee en la Universidad de Columbia, el 4 de febrero de 1915, su poema «Pax», al que pertenecen estos versos angustiados:

¡Oh pueblos nuestros! ¡Oh pueblos nuestros! ¡Juntaos
en la esperanza y en el trabajo y la paz.
No busquéis las tinieblas, no persigáis el caos,
y no reguéis con sangre nuestra tierra feraz.

Ya lucharon bastante los antiguos abuelos
por Patria y Libertad, y un glorioso clarín
clama a través del tiempo, debajo de los cielos:
Washington y Bolívar, Hidalgo y San Martín.

Ved el ejemplo amargo de la Europa deshecha;
ved las trincheras fúnebres, las tierras sanguinosas;
y la Piedad y el Duelo sollozando los dos.
No; no dejéis al odio que dispare su flecha,
llevad a los altares de la paz, miel y rosas.
Paz a la inmensa América. Paz en nombre de Dios.

Y pues aquí está el foco de una cultura nueva
que sus principios lleva desde el Norte hasta el Sur,
hagamos la Unión viva que el nuevo triunfo lleva;
The Star Spangled Banner, *con el blanco y azul...*

Y todavía impresionado por lo que acababa de ver en Nueva York, cuando Rubén Darío esté ya en Guatemala, acogido a la hospitalidad de Estrada Cabrera, que acepta para tratar de arreglar su salud, escribirá: «Lamentablemente se equivocan quienes piensan que los yanquis no son hombres de altos pensamientos. Saben de todo. Amasan millones de dólares, escriben libros, construyen ferrocarriles, hacen poemas y lanzan nuevas doctrinas científicas que el mundo respeta y acepta».

Erraría gravemente, sin embargo, quien creyera, a la vista de los textos copiados, que el cóndor había sucumbido ante el águila. Rubén Darío, por el contrario, seguía pensando y sintiendo lo mismo que en 1905 acerca de la conducta estadounidense con Hispanoamérica, pero una visión más serena, menos apasionada y también menos optimista le permitía ahora compaginar con su admiración a determinados hombres y a ciertas realizaciones concretas de los yanquis su permanente y sustancial sentir de poeta radicalmente americano e hispánico.

7. Hacia el lado del alba

Que Rubén Darío es un poeta esencialmente hispanoamericano, es decir, radical y propiamente americano, creo que no ha habido nunca nadie que haya osado ponerlo en duda. Excepcional testigo, Juan Ramón Jiménez lo proclama con las más bellas palabras de su voz poética, y a su simpar testimonio me acojo:

Se le ha entrado
a América su ruiseñor errante
en el corazón plácido. ¡Silencio!
Sí. Se le ha entrado a América en el pecho
su propio corazón.

Al mismo tiempo y antes y después, todos los poetas, todos los críticos, todos los escritores que se han ocupado con la figura y la obra del maestro nicaragüense han afirmado lo mismo. Unos —como José Santos Chocano y Carlos Sabat Ercasty, por ejemplo— se fijarán más en el remoto origen amerindio de su palabra. Otros, como se verá después, subrayarán el lado hispano y, sobre todo, el sustancial carácter hispánico del hombre y su creación literaria. El propio poeta diría, confirmando a todos, que él es «un triste trovador del Nuevo Mundo». Por serlo, bien pudo escribir a Daniel Deshon, en mayo de 1886, cuando iba a embarcarse para Chile:

Ya tú sabes que me voy.
Oye, y esto no es fingido:
sabe que seré y he sido
como soy.
Y si alguien niega eso, dile
que amistad, amistad fragua,
y el mismo de Nicaragua
seré en Chile.

Y en Argentina y en Brasil, y en México y en La Habana, y en Santo Domingo y en España, cabría añadir. En todas partes, Rubén Darío es un americano y un americano ejemplar. Como tal, todo lo de América, lo de Hispanoamérica, le interesa, le atrae, le conmueve, lo canta. No hace falta sino asomarse un poco a la obra rubendariana para comprobarlo. Por mi parte, renuncio de antemano a toda función estadística, aunque en este caso sea una estadística de belleza. Diré tan sólo que no hay un solo libro rubeniano que no contenga, por lo menos, varios poemas dedicados a temas o problemas o personas de

Hispanoamérica, desde México a la Tierra de Fuego. Recordaré solamente, como mero y también insoslayable botón de muestra, el soneto dedicado a Colombia en 1890:

Colombia es una tierra de leones;
el esplendor del cielo es su oriflama;
tiene un trueno perenne: el Tequendama,
y un Olimpo divino: sus canciones.

Siempre serán soberbios sus pendones,
bajo la aureola que a la gloria inflama;
siempre será la tierra que derrama
la savia de los grandes corazones.

En sus historias nobles y triunfales
resplandecen egregios paladines,
coronados de lauros fraternales.

Y se oyen en sus campos y confines,
Boyacá y sus tambores inmortales,
y el Santuario y sus épicos clarines.

Poemas con la gracia habanera, colorista, negra y mulata de los «Versos negros» y el fragmento de «La negra Dominga»; con el recuerdo y el aire clásico del que dedica «A Bolivia», país donde el poeta encuentra «una arcaica fragancia»; o los sonetos a Amado Nervo, a don Justo Sierra, a Carrasquilla-Mallarino; o las décimas del «Apóstrofe a México»; o los poemas «A la República Dominicana», que debería estar «como una Virgen en su altar—en toda patria americana» por ser «la sublime hermana» que dio a todos su despertar; y a Montevideo, y esta breve, pero deliciosa «Galantería» a las mujeres uruguayas:

¿Las mujeres argentinas?
Son divinas.
Pero las del Uruguay,
...¡ay!

Como poeta americano, Rubén Darío muestra, además, gran preocupación porque en España se conozca y se siga el movimiento cultural de Hispanoamérica, cuyas obras de creación debían, según él, enviarse a nuestra península para mostrar que también en el suelo americano «Apolo esparce su fulgor divino». Así le dice, al menos, el maestro nicaragüense a Francisco Antonio Gavidia, a quien dedica un poema en octubre de 1884, cuyo texto nos ilustra, a la vez, acerca del con-

cepto de americano que Rubén tenía y que no era otro que el de mestizo, ya que, tras llamar a Gavidia «vate americano», explica esta expresión mediante estos versos:

une a la donosura del idioma
puro español, la majestad y aliento
de la virgen América, esta tierra
llena de fuego y de hermosura llena.

Pero podría interpretarse que Rubén Darío no se encontraba a gusto, por ser americano, en la vida ni en el tiempo que le tocó vivir y que por eso hablaba en sus versos de cosas de países lejanos o imposibles. Así lo dice él mismo en las «Palabras liminares» de *Prosas profanas y otros poemas:* «¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República no podré saludarle en el idioma en que te cantaría a ti, ¡oh, Halagabal!, de cuya corte—oro, seda, mármol—me acuerdo en sueños». Sin embargo, el maestro hispánico cantó a América, cuya poesía hallaba él, según vimos, en «las cosas viejas»: Palenque, Utatlán, Moctezuma, el indio. Lo demás pertenecía al yanqui: «Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman», escribe Rubén. ¿No había nada más que cantar? Quedaba, aparte de eso, «Buenos Aires: Cosmópolis», «¡Y mañana!», es decir, el futuro.

Pero quedaba también lo español. «El abuelo español de barba blanca» le señalaba a Darío los retratos de Cervantes, Lope de Vega, Garcilaso, Quintana. Pero él, en este punto concreto un hispanoamericano más de su época, miraba a Europa, donde veía otras efigies: Shakespeare, Dante, Víctor Hugo. Mirando a su interior, el poeta encontraba a Verlaine. ¿Sería entonces Rubén Darío un americano alienizado; concretamente, afrancesado? El mismo se define simbólicamente, en cierto modo, al referirnos las palabras que le dijo al abuelo en el momento de despedirse: «—Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra: mi querida, de París». Lo permanente, pues, en el maestro nicaragüense es su tierra, América, es decir, Hispanoamérica, entidad mezclada, mestiza, como se señaló antes, de lo español y lo amerindio. ¿Cómo no tener, entonces, manos de marqués y sangre chorotega? Lo demás, lo francés, era eso: el simple capricho pasajero que se abandona, como Rubén hizo, cuanto más se profundiza en el propio ser y en su raíz telúrica. Por eso, no extrañará el saber que fue, precisamente, junto al Mediterráneo donde el poeta dice la verdad y halla, como veremos, en roca, aceite y vino, su origen, su antigüedad.

América, pues, presente siempre en el corazón y en los versos de su poeta. Y América, unida, contemplada en la unidad esencial que sus diversos países integran y constituyen. Sólo bajo este prisma y en este sentido pueden considerarse y entenderse los cantos y elogios que Rubén dedica a Bolívar ya en 1883, lo que dice en el poema «A Víctor Hugo» y el contenido del que dedica «A Juan Montalvo», en el que habla concretamente de «la patria común americana—que con vínculos fuertes une el Ande». América, en definitiva, preocupación de Rubén Darío:

El cívico esplendor no te fascine,
ni el halago que en premio de vilezas,
potentado insolente, haya de darte;
si es preciso que sufras y mendigues
un pan para comer, vete a las plazas,
y prefiere la vianda de limosna
al oro con que infames mercaderes
tu honor quieran comprar. Torvo y huraño
antes que adulador. La cortesana
genuflexión que tu espinazo encorve
hará que el polvo vil tu noble frente
manche humillada; llévala bien limpia,
iluminada por el brillo augusto
de la aurora inmortal de la pureza.
Siempre altanero sé; nunca orgulloso,
con ese orgullo de soberbia loca;
ten esa majestad y altanería
que bien cuadra al varón justo y severo.

¿Por qué no aplicar a América, en el pensamiento rubendariano, estos versos del poema «Erasmo a Publio?» Si no fueron escritos pensando en América, a América pueden serle aplicados porque le van como anillo al dedo y hoy más que nunca. Demuestran la preocupación por el futuro, y ya es sabido que esto, precisamente, el porvenir, era América. Recordemos, si no, el poema «El porvenir» y las palabras que éste dice dialogando con el pasado y el presente:

Y América..., ¡oh Dios mío!,
si el viejo mundo, ya maduro y cano,
gozará del fulgor de mi cariño,
donde alzaré mi trono soberano
será en el mundo niño.
¡Salve, América hermosa! El sol te besa;
del arte la potencia te sublima;
el porvenir te cumple su promesa,
te circunda la luz y Dios te mima.

En ti he sembrado la semilla santa
de los principios grandes,
y mi bandera altiva se levanta
sobre la cima augusta de los Andes.
... ...
Y luego la República, que inflama
con su magia divina,
levantará su voz y su oriflama
del Chimborazo, que, altanero, brama
a la Pampa argentina
y al gigantesco y rudo Tequendama,
al sonar la trompeta de la Fama
en loor de la América latina.

Y el Señor, al ver todo esto, exclama: «¡América es el porvenir del mundo!».

Visión juvenil, sin duda, ésta del sonrosado porvenir americano. Sólo siete años después, cuando se cumplían cuatrocientos desde el Descubrimiento, Rubén Darío decía a Colón:

¡Desgraciado Almirante! Tu pobre América,
tu india virgen y hermosa, de sangre cálida;
la perla de tus sueños, es una histérica
de convulsivos nervios y frente pálida.

Un desastroso espíritu posee tu tierra:
donde la tribu unida blandió sus mazas,
hoy se enciende entre hermanos perpetua guerra
se hieren y destrozan las mismas razas.

Los ídolos de piedra se habían reemplazado por otros de carne; florecían sangre y ceniza en los campos fraternos; por doquier, ambiciones desbordadas y libertades deshechas, perfidias, deslealtades, «encanalladas revoluciones», «duelos, espantos, guerras, fiebre constante», donde antes florecía la lealtad y la franqueza de los indios, la unión de la fuerza heroica castellana con la fuerza indígena. ¿Procedían los males de la llegada de los españoles? En cualquier caso, para el resultado obtenido,

¡Pluguiera a Dios las aguas antes intactas
no reflejaran nunca las blancas velas,
ni vieran las estrellas estupefactas
arribar a la orilla tus carabelas!

Estas ideas perduran en Rubén, pues el poema está incorporado a *El canto errante*, publicado en 1907. Pero es, precisamente, en esa fecha crucial, en 1892, cuando el poeta viene por primera vez a España. Dos

años antes, al acabar la segunda edición de *Azul...* (Guatemala, 1890), el último verso del último poema —todo escrito en francés— dice: «Maintenant, je vois l'aube! L'aube cest l'éspérance...». El alba tenía ya, en este caso, un nombre: España.

La españolidad de Rubén Darío; mejor dicho, su hispanidad básica, radical, está también fuera de dudas. De nuevo renuncio voluntariamente al recuento exhaustivo de testimonios, aunque no pueda prescindir de algunos, entre ellos el del simpar don Antonio Machado. Interesa más, indudablemente, la propia obra rubeniana, y si cada cual es hijo de sus obras, la hispanofiliación rubendariana está bien clara desde los mismos comienzos de su canto. Recordaré, sin embargo —porque el argumento de autoridad no está, pese a todo, absolutamente desprestigiado—, los versos del venezolano Rufino Blanco-Fombona:

Mirad cómo un hombre de raza apolínea,
ebrio de canto y sol,
recoge la ofrenda fragante y virgínea
del viejo solar español;
del viejo solar donde el árbol de vida
reverdece a futuros de amor.

El maestro Antonio Machado, por su parte, escribió:

Que en esta lengua madre tu clara historia quede.
Corazones de todas las Españas, llorad.

El poeta colombiando Eduardo Carrasquilla-Mallarino afirma, a su vez, que los signos cardinales de Rubén Darío consistieron en «la orientación ilustre de una raza». Tomás Morales, en su poema «A Rubén Darío en su última peregrinación», abunda en la idea de la hispanidad rubendariana y llama al poeta «arca del sacro pensamiento latino» y dice que su índice iluminado señaló un camino a los hombres hispánicos. Es el mismo concepto que Rafael López expresa en su poema «A Salvador Díaz Mirón», donde llama a Rubén «el último Rey de las Dos Españas». Y porque no falte un testimonio poético francés, pues en lengua francesa escribió también alguna vez Darío, cerraré esta breve nómina testifical con los versos de Charles de Soussens en su poema «Sous l'Arce de Triomphe»:

De ton cœur a surgi le «Renaître» español;
mais, chargé de lauriers, ton front est d'Amérique.

Pero es la propia obra poética rubendariana el mejor testimonio de la hispanofiliación del maestro. Por de pronto, desde 1881 escribe Ru-

bén Darío poemas dedicados a temas españoles. De esa fecha son, en efecto, «Bajo el retrato de Espronceda», el «Centenario de Calderón» y «En la última página de "El romancero del Cid"». De octubre de 1882 es el poema «La poesía castellana», dedicado a Joaquín Méndez, donde su autor hace una especie de breve historia de la poesía en castellano desde Alfonso X el Sabio hasta Campoamor, con inclusión de los poetas del nuevo mundo, entre quienes cita a la Avellaneda, Mármol, Arboleda, Bello, Olmedo, Heredia, Caro, Palma y Marroquín. En el poema titulado «Manuel Reina», de 1884, cita, a su vez, con brevísimas valoraciones, a Núñez de Arce, Zorrilla, Campoamor, Echegaray, Manuel del Palacio y, naturalmente, al destinatario del poema. Tras recoger el dedicado «A Emilio Ferrari», incluido en el libro *Epístolas y poemas (primeras notas),* viene el «Pórtico», con que prologa el libro *En tropel,* de Salvador Rueda, poema recogido después en *Prosas profanas...,* en cuyas páginas abundan los temas españoles: «Elogio de la seguidilla», «Cosas del Cid», «Al Maestre Gonzalo de Berceo». Después, a partir de *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas,* aparecido en Madrid en 1905, Rubén publica todos sus libros en la capital de España: *El canto errante,* en 1907; *Poema del otoño y otros poemas,* en 1910, y *Canto a la Argentina y otros poemas,* en 1914. De *Cantos de vida y esperanza...* son los tres sonetos de «Trébol»: uno de Góngora a Velázquez, otro de éste a Góngora y otro final, que podrían considerarse el antecedente del homenaje dedicado al poeta cordobés por los de la generación de 1927. Asimismo, a ese libro pertenecen los poemas «Un soneto a Cervantes», «A Goya», «Soneto autumnal al marqués de Bradomín», «Letanías de nuestro señor Don Quijote», y los dedicados a los Machado, a Vargas Vila, a Mariano de Cavia...

Son muchísimos, en fin, los temas españoles en Rubén Darío, y no es posible ni tampoco interesante hacer aquí su relación completa. Es curioso recordar, sin embargo, el poema titulado «Chapelgorri», dedicado a la boina, ese «maravilloso champiñón decorativo» que le hace sentirse un poco vasco al poeta cuando se lo pone. Y también debe recogerse el «Brindis a Rusiñol»:

Gloria al buen catalán que hizo a la luz sumisa
—jardinero de ideas, jardinero de sol—,
¡y al pincel, y a la pluma, y a la barba y la risa
con que nos hace alegre la vida Rusiñol!

y los cantos a los olivos de Mallorca, en el poema dedicado en Valldemosa a Juan Sureda, y las «Estrofas de Mallorca», y los versos escritos en Barcelona, en 1914, a «La Victoria de Samotracia».

Pero por encima de todo y en la unidad de las tierras de España, Rubén Darío es y se siente español y, más amplia y universalmente, hispánico:

Yo siempre fui, por alma y por cabeza,
español de conciencia, obra y deseo,
y yo nada concibo y nada veo
sino español por mi naturaleza.
Con la España que acaba y la que empieza,
canto y auguro, profetizo y creo,
pues Hércules allí fue como Orfeo.
Ser español es timbre de nobleza.
Y español soy por la lengua divina,
por voluntad de mi sentir vibrante,
alma de rosa en corazón de encina;
quiero ser quien anuncia y adivina,
que viene de la pampa y la montaña:
eco de raza, aliento que culmina,
con dos pueblos que dicen: «¡Viva España!»
y «¡Viva la República Argentina!»

Ello no impide, como es claro, que en su adolescencia, a los catorce años de edad exactamente, la presencia de España como poder político —aunque tan relativo ya— en las Antillas encendiera la pasión americanista e independizadora del maestro nicaragüense, quien escribió estos versos en el poema dedicado al Ateneo de León:

Es que Cuba lleva espinas
en la sien que le maltratan
que sus libertades matan,
sus libertades divinas;
es que las ondas marinas,
al consolar sus dolores,
le murmuran entre amores,
con su callada armonía,
que habrá de llegar un día
en que caerán sus señores...

Faltaban siete años para que España, obligada por su derrota ante Estados Unidos, abandonase Cuba, y Rubén escribiera, como veremos, su célebre soneto de 1898. Pero ya en 1888-1889, Darío dedica «A España, Madre Patria», «El salmo de la pluma», donde dice que la majestad española no es la de la «pujante y audaz locomotora» ni la de «la gran fábrica» ni la del «metal regio» o el «afinado escoplo», sino «la que da la idea», la del

trueno bíblico, la del fiat *que crea,*
la de la eterna luz;
la que levanta el alma y el corazón alienta,
la que Arihmán rechaza y en el abismo avienta,
y hace triunfar a Ormuz.

Poco después, en 1892, el maestro escribe la «Canción de España» y el breve poema «Mensajero sublime» sobre Cristóbal Colón. Es el momento del primer viaje a España del poeta, viaje que influirá de modo tan decisivo en su vida. Como ha escrito Arturo Torres Rioseco, «es difícil calcular hasta qué punto influye en la vida y en la obra de Darío este viaje a España, pero sí podemos afirmar que para él fue su camino de Damasco». Para entonces, ya publicado *Azul...*, el nombre del poeta había surgido vigorosamente y ya tenía sonoridad continental. A Rubén Darío se le podían aplicar ya sus propios versos de «El coloquio de los centauros»:

Los confines
del mar llenó el grandioso clamor; el universo
sintió que un nombre armónico, sonoro como un verso,
llenaba el hondo hueco de la altura: ese nombre
hizo gemir la tierra de amor...

Nueve años después, en 1897, el ya universal maestro lírico escribe la «Despedida de María Guerrero al público de Buenos Aires», donde afirma que lo español, concretamente en este caso, el teatro español, es también de la Argentina,

Y fuera en vosotros mengua
que desdeñarais un día,
con vuestra propia hidalguía,
vuestra raza y vuestra lengua.
Mas no; lleno de frescor,
libre, bajo el cielo brilla
el árbol cuya semilla
plantara el Conquistador.

Pero es el desastre del 98, con la guerra hispano-estadounidense y la pérdida por España de sus provincias antillanas y filipinas lo que desata totalmente el genio hispánico de Darío, como lo desatara en otras figuras preclaras de la inteligencia y de la política. En el caso rubendariano, ese desbordamiento hispánico se llama «España» y adopta la forma de soneto:

Dejad que siga y bogue la galera
bajo la tempestad, sobre la ola;
va con rumbo a una Atlántida española,
en donde el porvenir calla y espera.

No se apague el rencor ni el odio muera
ante el pendón que el bárbaro enarbola;
si un día la justicia estuvo sola,
lo sentirá la humanidad entera.

Y bogue entre las olas espumantes,
y bogue la galera que ya ha visto
cómo son las tormentas de inconstantes;

que la raza está en pie y el brazo listo,
que va en el barco el capitán Cervantes
y arriba flota el pabellón de Cristo.

Estaba entonces logrado ya el triunfo literario, pese a los detractores y enemigos de turno. Así lo dice el propio poeta en el prefacio a *Cantos de vida y esperanza...*: «El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado». Pero en ese mismo lugar, Rubén Darío hace una advertencia clara sobre el contenido político que pudiera encontrarse en su obra. «Si en estos cantos hay política —dice—, es porque aparece universal. Y si encontrais versos a un presidente, es porque son un clamor continental. Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable); de todas manera, mi protesta queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter».

No era nueva esta idea en Rubén Darío, quien ya bastante tiempo antes, en su poema «El poeta», había establecido una estrecha relación entre poesía y patriotismo, señalando como una función social del poeta la de cantar las glorias patrióticas de su país:

No es vate el que no se inflama
en la patriótica llama.

La mayor inflamación poético-patriótica de Rubén Darío se llamó «Salutación del optimista». No sé si se ha reparado bien en el título del poema: el saludo, la salutación, es de un «optimista», es decir, de quien ve o propende a ver el aspecto más favorable de las cosas, pero sin tener motivos fundados para ello. ¿Usó aquí bien Rubén Darío la palabra? ¿La empleó, quizá, por «esperanzado»? El maestro nicaragüense usaba las palabras con mucha precisión, pero la rapidez con que está escrito el poema —sabemos que lo escribió en unas pocas horas de la madrugada de un día, cuya tarde debía leerlo en el Ateneo de Madrid— podría autorizar a pensar que el vocablo «optimista» no está aquí bien empleado.

Este poema, «Salutación del optimista», es, en cualquier caso, dentro del libro de que forma parte —*Cantos de vida y esperanza...*, libro que según el propio poeta, encerraba «las esencias y savias» de su

«otoño»—, uno de los mejores del maestro y el de mayor contenido hispánico. Muy conocido y citado, se hace, sin embargo, imprescindible el recuerdo de sus estrofas y versos más significativos.

Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,
espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!
Porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos
lenguas de gloria.

El saludo a las «ínclitas razas ubérrimas» a la «sangre de Hispania fecunda» se debe, como vemos, a haber llegado el momento en que «lenguas de gloria» van necesariamente a cantar «nuevos himnos». Un «vasto rumor» que «llena los ámbitos», unas «mágicas ondas de vida» que van renaciendo hacen que retroceda, engañada, la muerte, porque «se anuncia un reino nuevo» con su «reina de luz, ¡la celeste Esperanza!».

Pálidas indolencias, desconfianzas fatales que, a tumba
o a perpetuo presidio, condenasteis al noble entusiasmo,
ya veréis el salir del sol en un triunfo de liras,
mientras dos continentes, abonados de huesos gloriosos,
del Hércules antiguo la gran sombra soberbia evocando,
digan al orbe: «La alta virtud resucita,
que a la hispana progenie hizo dueña de siglos.»

¿Por qué escuchar predicciones desgraciadas? Abomínese de quienes sólo ven «zodíacos funestos» y de las manos que «apedrean las ruinas ilustres», porque en las entrañas del mundo se siente la inminencia de algo «fatal» que «conmueve la tierra», de algo como «vasto social cataclismo» que se inicia «sobre la faz del orbe». Así,

¿Quién dirá que las savias dormidas
no despierten entonces en el tronco del roble gigante
bajo el cual se exprimió la ubre de la loba romana?
¿Quién será el pusilánime que al vigor español niegue músculos
y que al alma española juzgase áptera y ciega y tullida?
No es Babilionia ni Nínive enterrada en olvido y en polvo
ni entre momias y piedras, reina que habita el sepulcro,
la nación generosa, coronada de orgullo inmarchito,
que hacia el lado del alba fija las miradas ansiosas,
ni la que, tras los mares en que yace sepulta la Atlántida,
tiene su coro de vástagos, altos, robustos y fuertes.

«Hacia el lado del alba», sí, para ver «la gran alba futura». He aquí ya la gran esperanza, la que debía constituir «visión permanente» de todos los hombres hispánicos. Pero el alba sólo podía ser vista y la esperanza mantenerse mediante la unión:

Únanse, brillen, secúndense, tantos vigores dispersos;
formen todos un solo haz de energía ecuménica.
Sangre de Hispania fecunda, sólidas, ínclitas razas,
muestren los dones pretéritos que fueron antaño su triunfo.
Vuelva el antiguo entusiasmo, vuelva el espíritu ardiente
que regará lenguas de fuego en esa epifanía.
Juntas las testas ancianas, ceñidas de líricos lauros,
y las cabezas jóvenes, que la alta Minerva decora,
así los manes heroicos de los primitivos abuelos,
de los egregios padres que abrieron el surco prístino,
sientan los soplos agrarios de primaverales retornos
y el rumor de espigas que inició la labor triptolémica.

De este modo,

Un continente y otro renovando las viejas prosapias,
en espíritu unidos, en espíritu y ansias y lengua,
ven llegar el momento en que habrán de cantar nuevos himnos.

He aquí, en definitiva, «la sublime hermandad de las olas», de que el maestro habló al rey Oscar al darle las gracias por el «Viva España» con que el monarca nórdico saludó al suelo español, en marzo de 1899, «tras la tormenta» del 98. Toda la historia de España: la vasta floresta gloriosa de lanzas que traspasaron los Pirineos y los Andes, los de Lepanto y Otumba, los del Perú, los de Flandes, los de la fe isabelina y el sueño colombino y la creación velazqueña y el poder cortesano agradecían el «grito de hombre» del rey escandinavo, porque estaban, en efecto, vivos:

¡Mientras el mundo aliente, mientras la esfera gire,
mientras la onda cordial alimente un ensueño;
mientras haya una viva pasión, un noble empeño,
un buscado imposible, una imposible hazaña,
una América oculta que hallar, vivirá España!

España, la «tierra de la Caballería», la «tierra de la capa y la espada», donde se hacen los más bellos castillos y donde la sangre es «vino y fuego». Y será en España, precisamente en Mallorca, la Isla Dorada que dio al poeta un rincón para soñar sus sueños, bajo los pinos amados de su corazón, donde Rubén Darío se descubra así mismo «el amante de ensueños y formas, que viene de lejos y va al porvenir» y donde haga su confesión más honda:

Aquí, junto al mar latino,
digo la verdad.
Siento en roca, aceite y vino
yo mi antigüedad.

¡Oh, qué anciano soy, Dios santo;
oh, qué anciano soy!...
¿De dónde viene mi canto?
Y yo, ¿a dónde voy?

Es, probablemente, el punto más alto en un proceso de autodilucidación, de autoconocimiento:

El conocerme a mí mismo
ya me va costando
muchos momentos de abismo
y el cómo y el cuándo...

Pero ¿servía, acaso, la claridad latina para aclarar el misterio del yo y el no yo? El poeta creía interpretar las confidencias del viento, de la tierra, de la mar, mas solamente eran

Unas vagas confidencias
del ser y el no ser,
y fragmentos de conciencias
de ahora y de ayer.

En Mallorca, en cualquier caso, el gran maestro hispánico pasa unas jornadas memorables, junto al mar—«tan azul como el Partenopeo», advierte—, sobre cuya superficie tranquila descubre barcas pescadoras, gracioso vuelos de velas y barcos que llegan de Argel y de Barcelona. Todo es allí «alegre, fino, sano y sonoro». Tiene «arbolitos verdes llenos de mandarinas», conejos, gallinas, un Cristo y un mauser. Va al mercado, en la Plaza Mayor; se codea y roza con la muchedumbre, de la que—fiel a sí mismo siempre—destaca a las mallorquinas, «con cuerpos de odaliscas y con ojos de niños». Ve la casa de Raimundo Lulio—«de los hondos espíritus, es de mis preferidos», escribe—, presencia las tormentas que encrespan las masas marinas, y se goza, en fin, con las aguas bellas, la luz dulce, la tierra fresca y la «luminosa y espléndida ribera», hasta lamentar no haber llegado a la isla antes que sus canas prematuras de alma y cabeza hicieran de él la mezcla que era de «tristeza, de vida y esperanza». Pero el maestro Darío no había llegado tarde a Mallorca; había llegado en el instante justo de descubrir la otra parte de su origen:

Hay en mí un griego antiguo que aquí descansó un día
después que le dejaron loco de melodía
las sirenas rosadas que atrajeron su barca.
Cuanto mi ser respira, cuanto mi vista abarca,
es recordado por mis íntimos sentidos:

los aromas, las luces, los ecos, los rüidos,
como en ondas atávicas, me traen añoranzas
que forman mis ensueños, mis vidas y esperanzas.

Lejos quedaba entonces la isla del Cardón, en Nicaragua. Lejos, pero presente en el corazón del poeta, pues allí se hallaba,

ruda de antigüedad, grave de mito,
la tribu, en roca de volcanes viejos,
que, como todo, aguarda su instante de infinito.

El poeta hispánico Rubén Darío ha hallado su doble manantial original y nutricio. Ha llegado a su raza:

Hisopos y espadas
han sido precisos,
unos regando el agua
y otras vertiendo el vino
de la sangre. Nutrieron
de tal modo a la raza los siglos.
Juntos alientan vástagos
de beatos e hijos
de encomenderos, con
los que tienen el signo
de descender de esclavos africanos,
o de soberbios indios,
como el gran Nicarao, que un puente de canoas
brindó al cacique amigo
para pasar el lago.
de Managua. Esto es épico y es lírico.

Agua: lago o mar; aborígenes nicaraos en canoas; atavismo griego o influencia fenicia, siempre el ansia de navegar, de sentir en su vida los misterios de la mar. Y siempre también la invariable, acuciante preocupación rubendariana por la unidad hispánica. Así lo testifica también Carmen de Burgos, la famosa *Colombine,* quien dice —en «La ofrenda de España a Rubén Darío»— que éste es el único hombre de su tiempo para quien la unión iberoamericana no era un mito ni algo impuesto convencionalmente, sino «una cosa hecha carne, una verdadera concentración».

★

Se presiente ya el final. La primavera y la carne acaban también, y la celeste historia del corazón rubeniano, plural en caminos y en nombres de mujer, había llegado a la última singladura. Quedaba

atrás la noche de dolor, y el poeta podía contemplar, hacia adelante, el alba pura. La vida, amarga y pesada, en climas varios y en tierras diversas, no se componía ya de pretextos de rimas ni de fantasmas cordiales. Dura era la vida, sin embargo, y ya no había princesa que cantar.

Mas, a pesar del tiempo terco,
mi sed de amor no tiene fin;
con el cabello gris me acerco
a los rosales del jardín...

Estaba intacto el ideal. No había princesa, pero había mujer. Con el propio ser encontrado, con su origen y su fin conocidos, con todo su mundo cultural edificado, con su raíz y su sentido hispánico llenándole la sangre y el espíritu y el aliento, el poeta llegaba a «la hora segura», a la alborada, a la aurora azul. La mañana es, sin embargo, oscura, aunque «está caliente el nido». Le rodea una neblina de dolor y de mal, de lira soberbia y de soñar difuso. Su vida rara está muy próxima a la hora del despertar definitivo. Supo amar y lo amó todo: todo lo santo y todo lo inmenso, como dijera en sus precoces quince años, y todo lo pequeño y lo menos santo. Sabe «la ciencia del vivir —y la virtud de esperar». Ha visto espantos, ha sido listo y malvado y ha sido también, aunque esto él no lo diga, fundamentalmente bueno, y su alma ha vertido armonías desde que empezó a existir; su alma, que ahora «está triste hasta la muerte». Y en ese instante, a la vez cenital y crepuscular, aparece Francisca, que viene de «campos remotos y ocultos», «alma sororal», «hecha toda de amor— y de dolor y espuma», que llega «a la hora y a tiempo», porque todavía es inmenso el amor y ella es pequeña:

Ajena al dolo y al sentir artero,
llena de la ilusión que da la fe,
lazarillo de Dios en mi sendero,
Francisca Sánchez, acompáña-mé.
En mi pensar de duelo y de martirio,
casi inconsciente me pusiste miel,
multiplicaste pétalos de lirio
y refrescaste la hoja de laurel.
Ser cuidadosa del dolor supiste
y elevarte al amor sin comprender;
enciendes luz en las horas del triste,
pones pasión donde no puede haber.
Seguramente Dios te ha conducido
para regar el árbol de mi fe.
¡Hacia la fuente de noche y de olvido,
Francisca Sánchez, acompáña-mé!...

Llegado ya al fin de estas consideraciones histórico-políticas sobre la obra rubendariana, no deja de asaltarme el temor a haber incurrido en el defecto advertido casi al término de su vida por el gran maestro lírico de la Hispanidad, cuando escribió: «Nadie ha visto mis pensamientos, del modo que se deben ver». Una cosa es segura, sin embargo, y creo poder afirmarla con el respaldo de la propia creación del poeta, tan abundante cuanto necesariamente citada aquí, pues soy de los que creen que un poeta se explica, ante todo, mediante ejemplos. Quiero decir que en poesía todo lo creó Rubén Darío, poético inventor de la lengua española, como acaba de decir Neruda. Y todo nos lo ha dejado. El, a la hora suprema del último viaje, fue hallado a bordo como quería don Antonio Machado: ligero de equipaje, casi desnudo, como los hijos de la mar, a la que el maestro americano tuvo, más que ningún otro, por madre. Se fue, en fin, hacia el lado del alba. Pero era suya el alba de oro, y así, áurea, encendida, nos la entregó a nosotros para que ya nunca estemos ciegos; para perpetua iluminación.

Jaime Delgado
Benedicto Mateo, 55
Barcelona

EL TEMA DEL TIEMPO. COINCIDENCIA POETICA DE GONGORA Y RUBEN DARIO

POR

FRANCISCO SANCHEZ-CASTAÑER

No pretende plantear este comentario, ni una similitud formal entre poemas de ambos colosos de la lírica hispánica, ni tan siquiera posibles igualdades temáticas, fruto, en ciertos casos, de origen o tradición común. Sí, más bien, anotar, subrayar la concurrencia paralela de procedimientos o pensamientos análogos, brotados espontánea y casualmente en personalidades distintas, aunque del mismo oficio. En una palabra, meras «coincidencias»; otro tipo de afirmación, posible siempre, sería demasiado arriesgada y aventurada. Es mucho lo que separa a uno y otro autor, no obstante que algo los una.

Tomaré, como punto de arranque, una de las composiciones más conocidas y manoseadas del vate nicaragüense: «Canción de otoño en primavera». Somos muchos, a los que con frecuencia acude a nuestra memoria su sugeridora y emocionante estrofa inicial, la cual se repetirá hasta cuatro veces, dentro del poema, con un claro sentido de torturante obsesión:

Juventud, divino tesoro,
¡ya te vas para no volver!
Cuando quiero llorar, no lloro...,
y a veces lloro sin querer (1).

Pues bien, entre los deliciosos romances del poeta cordobés, el número once de la Colección Millé, comenzará, repitiéndose cada ocho versos, como vueltas de los mismos.

¡Que se nos va la Pascua, mozas;
que se nos va la Pascua! (2).

(1) Me valgo para las citas rubendarianas, de la décima edición de *Poesías completas*, de Aguilar, S. A., 1967. *Vide* p. 657 (poema VI, de *Cantos de vida y esperanza)*. Cuando señale versos de los poemas que estudio, en concreto, omito repetir el número de las páginas, indicadas sólo al principio. Otras referencias a poesías distintas llevarán las correspondientes notas.

(2) Cito por, Luis de Góngora y Argote: *Obras completas,* Aguilar, S. A., sexta edición, 1967, p. 59.

Mas antes de comparar en su totalidad ambos poemas, con tan acorde comienzo, conviene que precise algunas afirmaciones sobre ese Rubén, situado, como tantos humanos, ante el temible paso del tiempo, agostador de la que se quisiera eterna primavera de la vida.

Ya Pedro Salinas (mi primer maestro universitario de literatura, en Sevilla) señaló y comentó, con acierto, ese profundo Darío, que a pesar de su indudable fondo erótico y sensualista piensa y clama, al no poder sujetar para siempre —vana quimera— los momentos del goce carnal, una vez que surgió el «encuentro de Chronos y Eros» (3).

También Salinas advirtió la casi unidad, al efecto, de los poemas de Rubén, con títulos semejantes, «Canción de otoño en primavera» y «Poema de otoño»: «Son dos poesías distintas, y, sin embargo, siempre he tendido a mirarlas como una unidad psicológica, a modo de hojas de un díptico que desarrolla el mismo asunto en dos partes, alumbrado por dos luces disímiles, o como si dijéramos a dos diferentes horas del alma. El objeto de preocupación es idéntico... En las dos asistimos al primer acto del drama que se va a representar en ese nuevo mundo del erotismo. Chronos, el dios de lo temporal, le sale al paso a Eros, el prometedor de eterna dicha a sus feligreses, el que se imaginaba que todos los caminos eran suyos.»

"Guióme por varios senderos Eros."

«Y he aquí que cuando el dios conduce a su fiel poeta por uno de ellos, el viejo barbado, emblema de lo que pasa, se alza frente al mozo imberbe, insolente símbolo de lo que nunca querría pasar» (4).

El paso del tiempo en Rubén

Este tema, tan de siempre y tan contemporáneo, estuvo muy a menudo en los versos darianos, fieles a la preferencia generacional, sobre todo en cuanto a involucrar, dentro del mismo, la personalidad pensante del hombre.

Repetidas veces Rubén se vale, para poetizarlo, de imágenes de las estaciones climáticas y temporales, especialmente de la oposición o sucesión: *primavera-otoño:*

Y en la copa de Otoño *un vago vino queda,*
en que han de deshojarse, Primavera, *tus rosas.*

[«Versos de otoño», en *El canto errante* (5).]

(3) Pedro Salinas: *La poesía de Rubén Darío,* Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1948; p. 148. Véase también mi reseña sobre este libro, publicada en la revista de mi direción, *Mediterráneo,* «Guión de Literatura».

(4) *Op. cit.,* p. 148.

(5) *Poesías completas,* p. 733.

En especial, el *otoño,* con su conocido efecto del caer de las hojas, aunque no suela citar éste, por archisabido y tópico, a veces sí:

Las hojas amarillas caen en la alameda,
en donde vagan tantas parejas amorosas.

(«Versos de otoño», en *El canto errante)*

Será, al efecto, lo otoñal su imagen preferida en numerosas composiciones.

Sirvan de ejemplo, valiéndome sólo de sus títulos indicativos, además de las referidas, «Canción de otoño en primavera» y «Poema del otoño» (éste a su vez nombre de un libro aparecido en 1910), y por el orden de aparición: «Autumnal» (de *El año lírico),* «Pensamiento de otoño (en *Azul...),* «De otoño» y «Soneto autumnal al marqués de Bradomín» (en *Cantos de vida y esperanza);* «Versos de otoño», de *El canto errante,* y, finalmente, de su último período vital y poético (1914-1916), «Canción de otoño a la entrada del invierno».

Son meros índices, sin carácter exhaustivo su recuento, pero bastantes a lo que pretendo.

Me ceñiré para la consideración de un concepto sobre el tiempo en Rubén *—el tiempo en función de amor carnal—,* con la imagen del otoño, a los dos primeros poemas citados, ya que son los más extensos y, por tanto, en los que mejor pudo interpretar su pensamiento el poeta:

a) *Canción de otoño* (6).

Ya el arranque y precisión en esta primera poesía (de las dos analizadas), con el verso «Juventud, divino tesoro», lleva reconocido el lastre de lo temporal. Igualmente lo advirtió Salinas: «Es como un grito, que lleva en sí una valoración: ser joven es poseer la más preciada riqueza. Pero en la afirmación tiembla ya, implícita, la amenaza. Siendo la juventud condición del tiempo, concepto de la órbita de lo temporal, ¿no presiente ya el alma cautelosa que el tesoro que ella trae está también sujeto a la caducidad, puesto que se lo ha de llevar cuando se marche, dejando unas manos vacías? Es decir, basta con cargar el acento valorativo en una palabra: juventud, perteneciente a la categoría de lo temporal, para que el verso quede sombreado en

(6) «Canción de otoño en primavera» aparece entre los *otros poemas,* de uno de sus libros capitales, *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas.* Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 1905. En *Poesías completas,* pp. 657-659.

su júbilo, por un presentimiento de mortalidad, ya que la juventud es un tiempo de la vida, una forma de la temporalidad de vivirse» (7).

Lógico es, pues, por tanto, utilizar un contrapeso al deseado goce juvenil que no es eterno:

¡ya te vas [o ya te fuiste] *para no volver!* (8)

sobre todo en su conclusión, doblemente antitética y bien expresiva:

Cuando quiero llorar, no lloro...,
y a veces lloro sin querer.

Leve tono elegíaco en la expresión lírica, pero verdadero patetismo de esta estrofa (y poema); que es lástima se nos haya repetido tanto y a veces irresponsablemente, pues se ha disminuido con ello sus verdaderos y grandes valores conceptuales.

Tras esa estrofilla temática, síntesis valorativa de la total composición (como también hizo Góngora en la suya ya citada), viene una exposición enumerativa de la «plural y celeste historia» amoroso rubeniana.

En toda ella, a juzgar por los versos —¿autobiográficos?—, el poeta es víctima, o de la mujer-carne, que juega con él: («la *dulce niña* con el tímido niño», «la sensitiva que le mató el ensueño», «la pasional royéndole loca el corazón»); o de sus ilusiones eróticas y amorosas nunca conseguidas: («fantasmas de mi corazón», «en vano busqué a la princesa...»).

Qué diferente estampa la de este gran Rubén Darío, en su impotencia, según nos cantan sus versos, auténticas confidencias del autor. Cómo se viene abajo el otro Rubén, al parecer entregado con ciega voluntad a vicios y dominios carnales (9).

Contra esos «fracasos» —por qué no hemos de llamarlos así— el poeta tiene que exclamar, convencido:

La vida es dura. Amarga y pesa.
¡Ya no hay princesa que cantar!

(7) Salinas: *Op. cit.*, p. 149.

(8) Sabido es que de las cinco estrofas, verdadero *leitmotiv* del poema, en la central, emplea la forma verbal más pasada del «ya te fuiste», mientras que en las otras cuatro primeras y últimas dirá «ya te vas». Mucho sugiere dicho cambio, aunque de momento lo silencio.

(9) Con motivo del actual centenario rubendariano preparo un largo estudio sobre la espiritualidad del poeta hispánico de Nicaragua. Entonces precisaré todo mi pensamiento al respecto.

No obstante, su voluntad de sobrevivir, verdadera posición del autor ante la fuerza del *tiempo terco* (base de este poema y del que seguidamente analizo) seguirán en pie, siempre, en busca del imposible triunfo, que le evite llorar, «con querer o sin él»:

Mas a pesar del tiempo terco,
mi sed de amor no tiene fin;
con el cabello gris me acerco
a los rosales del jardín...

(No se nos olvide esta tópica adjetivación, de «cabello gris», expresión de lo otoñal en lo humano, para cuando me refiera al poema gongorino.)

«La canción» termina con una inocente y conmovedora expresión de triunfo hipotético, ante el implacable suceder de las cosas:

¡Mas es mía el Alba de oro!

Pobre poeta en desafío con lo imposible. ¿Intentaba vencerlo por el incontenible deseo hedónico? Salinas afirmará, refiriéndose a ello: «¿Se puede pensar en esa alba, como en un porvenir que se le ofrece al afán sensual? Si el verso es equívoco, es que lo era el estado psicológico del poeta. No ve claro. Se ampara en una imagen brillante, esperanzada, pero indefinida, en la que pueda caber mucho. Y a mi juicio, más que una esperanza en la vuelta de lo que se va, apunta en esas palabras el vislumbre de otro horizonte con otra luz, aún no concertada; es decir, de un mundo ultra-erótico» (10).

De acuerdo con el maestro. Hay un claro contenido espiritual, no hay duda, en ese «equívoco» verso. En mi bucear constante sobre la poesía de Rubén he encontrado varias veces expresión igual o semejante y siempre referida al mundo espiritual, soñado por el hijo de Nicaragua y de la Hispanidad. Lo que corrobora tal interpretación.

Una de las primeras, en la «Introducción» del libro *Epístolas y poemas,* muy al principio de su obra, Managua, 1885:

En el alba de la vida
todo es luz esplendorosa (11).

Exultante imagen de un comenzar, rodeado de hechizos y esperanzas, pero con incógnitas y leves zozobras:

---

(10) SALINAS: *Op. cit.,* p. 154.
(11) *Poesías completas,* p. 323.

Salve, dulce primavera,
que en la aurora de mi vida (...)
... ...
Primavera, primavera,
tú no dices la verdad.
... ...
Y después de todo, ¡siento
que hay algo en mi corazón! (12).

Otro testimonio, directo y elocuente, de nuestra posición, lo he encontrado en la edición de Méndez Plancarte, donde el gran crítico mejicano agrupa, bajo el epígrafe «Hacia el alba de oro», las poesías finales de Rubén (de 1914 a 1916), en su último y definitivo viaje hacia el más allá. Versos todos, de fuerte cargazón espiritual y meditativa, que apuntan a la meta que perseguía el vate; después de haberse ido, «para no volver», ese «divino tesoro» de la juventud perdida, «el dulce tiempo de la primavera» (13).

Ahí está su «alba de oro», hacia la que caminó despacio y seguro, aunque la «sed de amor», tercamente, también quisiera *acercarle* —¡ay!, solamente— «a los rosales del jardín.»:

y el lucero del alba *no era aún tempranero.*
... ...
y yo, en mi pobre burro, caminando hacia Egipto,
y sin la estrella ahora, muy lejos de Belén (14).

b) *Poema del otoño* (15)

Si ante el fracaso de su «plural historia», al paso del tiempo, parecía que el poeta, tras las escaramuzas en el asedio del jardín se encaminaba a una incógnita «alba de oro», nos surge, de pronto, este nuevo poema, aparentemente contra dicha actitud renovadora. Sin embargo, será ilusoria tal marcha atrás; no hay rectificación posible, aunque se intente.

El «Poema de otoño» adoptará un tono afirmativo y retador, pero la impotencia, soterráneamente, mina las energías propuestas.

A pesar de los propósitos alardeados, la composición es triste y pesimista. Ya lo era al mantener la consabida imagen de la «cabeza gris»;

(12) *Ibídem*, pp. 323, 325 y 329.

(13) Estas últimas palabras pertenecen a «Primaveral», de *El año lírico*, en *Azul...*, *Poesías completas*, p. 515. Otra simbólica exaltación de la primavera, con la amenaza de lo caduco, aparece en el soneto, de equívoco título, «La anciana», *Prosas profanas (Poesías completas*, pp. 616-617).

(14) Pertenecen estos versos al precioso «Soneto pascual», primer poema de la referida sección *Hacia el alba de oro*, fechado, según Méndez Plancarte, en Nueva York y en la Navidad de 1914, dos años antes de la muerte de Darío.

(15) Como libro —*Poema del otoño y otros poemas*— fue publicado en Madrid, Biblioteca Ateneo, 1910. En las *Poesías completas*, pp. 771-776.

y no bastará con que la adjetive ahora, de «orgullosa» y dispuesta a recibir los «mirtos» del triunfo.

Ya lo vio también Salinas: «Parece una rectificación del estado de ánimo de la "Canción", una lírica palinodia. Suena, a ratos, a victoria, a nuevo entronizamiento del placer erótico, en su reino absoluto. Pero mirado de cerca es, si no derrota, pacto, triste acomodo impuesto por el mismo poder que se quiere negar: el tiempo. Porque significa, en forma aún más patética, la admisión del terrible factor temporal en la vida erótica, la sumisión inescapable del erotismo» (16).

Si cabe, afirmo, resulta más exultante la «Canción». No en balde se titulaba así, con denominación mucho más ligera; y hasta el ensombrecido *otoño* quedaba equilibrado con su término contrario: *Otoño en primavera.*

Este otro no es *Canción de,* sino *Poema del:* y basta esta mínima diferencia léxica para que domine *Otoño.*

Así como en aquella primera estrofa del anterior poema, un verbo con sentido de movimiento marcaba lo transitorio, *te vas;* aquí (e igualmente en la cuarteta inicial), otro de análoga significación, *pasar,* presenta el mismo problema:

> *¿has dejado* pasar, *hermano,*
> *la flor del mundo?*

Detrás de él se adivina la posición considerativa:

> «*Tú, que estás la barba en la mano*
> *meditabundo...*»
> ... ...
>
> *Es verdad que,*
> «*¡aún hay promesas de placeres*
> *en las mañanas!*»

Mas eso, tan sólo promesas...

Y en efecto, comienza, en una no *historia,* sino *proyectos*—el ayer o el mañana—, las parejas antitéticas, que se deshacen e inutilizan, recíprocamente. Entre otras: «hora amable / imprecación de Edesiastés», «domingo de amor / miércoles de ceniza», «amarga prosa / mística rosa», «Hécate hace aullar los mastines / mas Diana es bella», «gozad de la tierra / se tornará en polvo y ceniza», «gozad del sol / estaréis ciegos», «gozad del canto / no tendréis boca», «victoria / combate» y la final (estrofa última a su vez), como espléndido colofón, con carácter de sentencia resumidora:

> *¡Vamos al reino de la Muerte*
> *por el camino del amor!*

---

(16) SALINAS: *Op. cit.,* pp. 155-156.

En ese laberinto de contradicciones, que solicitan por encontrados caminos al hombre, está toda la densidad trágica y triste de dicho «Poema».

Y siempre la misma razón del anímico encuentro consigo mismo: el tiempo:

El viejo tiempo todo roe
y va de prisa...
¡Desventurado el que ha cogido
tarde la flor!
¡Y ay de aquel que nunca ha sabido
lo que es amor!

Por esto la invitación apresurada; el clarinazo de lucha:

Cojamos la flor del instante
... ...
Mas coged la flor del instante
cuando en Oriente
nace el alba para el fragante
adolescente.

Junto al indudable tono de lamentación del «Poema», unas estrofas, colocadas en puntos claves de la composición, escalonadamente, con rotundo timbre de afirmación y seguridad. Veámoslas:

Y, no obstante, la vida es bella,
por poseer
la perla, la rosa, la estrella
y la mujer.
... ...
Y sentimos la vida pura,
clara, real,
cuando la envuelve la dulzura
primaveral.
... ...
Nuestro cráneo guarda el vibrar
de tierra y sol,
como el ruido de la mar
el caracol.
La sal del mar en nuestras venas
va a borbotones;
tenemos sangre de sirenas
y de tritones.
A nosotros, encinas, lauros,
frondas espesas;
tenemos carne de centauros
y satiresas.

Dominándolo todo, ante la perplejidad de ese *otro hermano,* el «doble», que reside en sí mismo, medita y piensa de nuevo en la invitación hedonista, enlazada con aquel tímido propósito de rodear el jardín, presto al asalto, de la «Canción». Aunque aquí de manera enardecida, pues es, *para los demás,* en quienes el *paso* de la juventud, aún no es *ida* total:

¡Adolescencia! Amor te dora
con su virtud;
goza del beso de la aurora,
¡oh juventud!

Se podrá decir, y ya se ha escrito (17), que esta invitación al placer y consiguiente posición de Rubén es puro seguimiento de temas tradicionales en la literatura. Todo ello sería verdad y suficiente para crear y defender una corriente de imitación, de no mediar algo de mucha más importancia en el caso de Darío: su experiencia vital.

Ella y no otra fue su principal fuente inspiradora, no obstante lo mucho que debiera, a su vez, a indudables motivaciones culturalizantes, aquí también vivas.

Lo corroboran las fechas de esas dos composiciones analizadas, así como los detalles coetáneos en la atormentada biografía rubeniana.

El mismo poeta nos facilita tan segura interpretación, al hablar en primera persona, su propio y sincero yo, para explicar, precisamente, ese cambio psíquico experimentado al decir forzosamente adiós a sus ansias e impulsos juveniles; aquellos que le habían hecho un día cantar procazmente:

y en tanto canta el agua bajo el boscaje oscuro,
junto a la adolescente que en el misterio inicio
apuraré, alternando con tu dulce ejercicio
las ánforas de oro del divino Epicuro (18).

No en balde estos versos correspondían a un poema de *Cantos de vida y esperanza,* titulado, con evidencia reveladora, «Propósito primaveral».

Mientras que la confesión autobiográfica aludida pertenece al momento otoñal de su existencia:

Yo sé que hay quienes dicen: ¿Por qué no canta ahora
con aquella locura armoniosa de antaño?
Esos no ven la obra profunda de la hora,
la labor del minuto y el prodigio del año.

(17) Así lo indica ANTONIO OLIVER BELMÁS: «Se trata de un *carpe diem.* De un *goza de tu día,* aunque sea en el otoño». En *Nuevas notas bibliográficas y textuales* a las *Poesías completas.* Aguilar, S. A., 1967, p. 1241.

(18) *Poesías completas,* pp. 684-685.

Yo, pobre árbol, produje, al amor de la brisa
cuando empecé a crecer, un vago y dulce son.
Pasó ya el tiempo de la juvenil sonrisa:
¡dejad al huracán mover mi corazón!

(«De otoño», en *Cantos de vida y esperanza)*

Entre una y otra actitud, zarandeado por lo temporal, el Rubén eterno, siempre a caballo sobre posiciones extremas; las cuales se compenetraban, paradójicamente, dentro de su verdadera naturaleza; la de poeta sincero y auténtico.

Hermano, tú que tienes la luz, dime la mía.
Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.
Voy bajo tempestades y tormentas
ciego de ensueño y loco de armonía.

Ese es mi mal. Soñar. La poesía
es la camisa férrea de mil puntas cruentas,
que llevo sobre el alma... (19).

(«Melancolía», en *Cantos de vida y esperanza)*

El romance gongorino

Según la crítica cronológica sobre la producción poética de Góngora, a su romance «Que se nos va la Pascua, mozas», se le adjudica la fecha de 1582; por tanto (a diferencia de las composiciones rubenianas analizadas), es obra de juventud. No lo afirmo en el sentido de obra primeriza, sino respecto a la edad del autor.

También Góngora cantará, en él, efectos del tiempo; pero si Rubén los verificaba en sí mismo, Góngora los verá en los demás. El tono ha de ser, pues, distinto. En éste la copiosa tradición poética, al respecto, debió pesar; en aquél fue, en gran parte, efecto de la propia experiencia. La visión rubendariana trascenderá a profunda y dramática; la gongorista, resultará juguetona, burlesca, con apariencia intrascendental; aunque la gravedad del tema se impondrá, como veremos.

a') *Análisis del contenido*

El romance, según es conocido, comienza con la siguiente estrofilla temática:

¡Que se nos va la Pascua, mozas,
que se nos va la Pascua!

(19) *Ibídem*, p. 675.

La advertencia, por ello, a la transitoriedad humana se alinea, paralelamente, con la rubeniana. *Pascua* o *Juventud,* equivalen:

Juventud, divino tesoro,
¡ya te vas para no volver!

(Más abajo, al analizar las respectivas formas expresivas marcaré ciertas curiosas semejanzas y diferencias entre los dos comienzos citados.)

Los inmediatos versos gongorinos plantean, igualmente que en el segundo poema *otoñal* de Rubén, la oposición de «ayeres» y de «mañanas»; si bien al no referirlos a la propia individualidad —«*te* lamentas»— resultan más sentenciosos, al generalizar: «no *os* engañe el tiempo».

Anoto tales antítesis temporales:

No os dejéis lisonjear
de la juventud lozana,
porque de caducas flores
teje el tiempo sus guirnaldas.
... ...
Porque le hurta la tarde
lo que le dio la mañana.
... Cuando pensáis
que hacen la señal de la alba
... ...
es la queda y os desarma.

Góngora acude, luego (desde el verso 33 al 50), como Rubén en la «Canción», a enumerar hechos varios en comprobación de la tesis principal. Aunque no será, «plural historia de *mi corazón*», pues el anotado proceso generalizador la despersonaliza de lo individual y la sitúa en el gracioso terreno de la sátira jocosa. Con ello, a su vez, la risa brotada endulza la terrible lección de lo pasajero; de aquel desalentador:

Vuelan los ligeros años,
y con presurosas alas
nos roban, como arpías,
nuestras sabrosas viandas.

Aquí los ejemplos o testimonios no son carne del propio Góngora, a la manera rubeniana, aunque sí, posiblemente, observados en sus juveniles y galantes años salmantinos, bien próximos a la fecha del romance:

... buena vieja
que fue un tiempo rubia y zarca
y que al presente le cuesta
harto caro el ver su cara;
porque su bruñida frente
y sus mejillas se hallan
más que roquete de obispo
encogidas y arrugadas.

O aquel de:

... otra buena vieja,
que un diente que le quedaba
se lo dejó estotro día
sepultado en unas natas;
y con lágrimas le dice:
Diente mío de mi alma,
yo sé cuanto fuistes perla,
aunque ahora no sois nada.

Prefiérase como procedimiento más *ad hoc* para marcar la terrible huella del tiempo, el rubeniano o el gongorino, ambos acuden a ejemplificar, con historias, el principio universal por el que se llora o teme.

Nótese el sentido caricatural del romance, a tono con el naciente barroquismo de la época; al que corresponde, también, la forma alusiva al encanecimiento (presente como en el Rubén del «cabello gris»), con los espléndidos versos finales, los cuales corroboran, una vez más, la similitud que vengo anotando:

Por eso, mozuelas locas,
antes que la edad avara
el rubio cabello de oro
convierta en luciente plata,
quered cuando sois queridas,
amad cuando sois amadas;
mirad, bobas, que detrás
se pinta la ocasión calva.

Sólo que este final toma sentido diametralmente opuesto a la lírica visión del «alba dorada». Es verdad que tampoco se propuso alcanzarla el poeta cordobés, inmerso, entonces, en lo popular, lejos de exquisiteces y sutilezas.

b') *Análisis de las formas expresivas*

Completarán el estudio comparativo emprendido, ligeras consideraciones a las fórmulas expresivas más coincidentes o disímiles, entre las dos visiones líricas temporales de Góngora y de Darío.

Como han de ser simples muestras, me fijaré, tan sólo, en las respectivas estrofillas temáticas, base y nervio de los poemas estudiados, por su sentido transitorio de lo humano. Otra cosa me llevaría muy lejos, ya que únicamente pretendo establecer simples «coincidencias».

Claro está que ahora se trata de comparar el romance de Góngora y la «Canción» de Rubén; por ser donde se advierten semejanzas externas, a más de las temáticas, en que coinciden las tres composiciones comentadas.

La más principal radica en repetir los versos iniciales a través (en sucesivas inserciones) de ambos poemas, terminándolos con los mismos. Esto arroja, en uno y otro caso, un mantenimiento del pensamiento clave, sin desmayo alguno. Nadie dudará, por tanto, de la verdadera finalidad de tales poesías. El carácter obsesivo del tema escogido por el poeta dominará sobre todo otro, e imprime una modalidad reiterante muy acorde con el mismo pasar de los años.

La sucesión machacona del «¡Que se nos va la Pascua, mozas», o de «Juventud, divino tesoro», trae a primer plano una misma preocupación, sentida por los dos poetas de manera igual. La diana, pues, fue equivalente.

Ahora bien, dentro del procedimiento análogo, se advierte pronto diferente manera de concebir el tema monocorde; la cual responderá también a la totalidad diversa de los mismos poemas en que se engarzan.

Góngora (que tanto supo de exquisiteces cultistas) se acogerá a un planteamiento de claro sentido popular; Rubén será fiel a la aristocratización que frente al realismo antecedente supuso la escuela modernista que encabeza. Si allí dominó el esguince cómico o burlesco, en el segundo caso se cargará la mano sobre lo filosófico y trascendental.

Cómo conseguir la diferencia, sobre todo si se tiene en cuenta que en ambas estrofas se emplea el mismo verbo articulador *ir, irse*—«se va»; «te vas»—: 1) con la variación de las palabras más denunciadoras del tema—«Pascua», «Mocedad», «Juventud»—; 2) con el uso de la construcción coloquial—«Que se nos» (con elipsis inicial)—, o de la normal y lógica; 3) con el «mozas» en el centro de la simple repetición de iguales términos, o las artísticas y torcedoras antítesis perifrásticas últimas—«quiero llorar, no lloro», «lloro sin querer»—; 4) simplicidad en la definición temporal: basta, en un caso, con sólo el verbo y su simple repetición; en el otro se le añaden formas adverbiales temporalizadoras—«ya», «cuando», «a veces»; 5) finalmente (por no alargarme más): el sentido generalizador frente al particular—«se nos va», «ya te vas»—; y en ambas situaciones, períodos cuasi-reflejos.

Volvamos, brevemente, sobre algo de lo acabado de indicar. En efecto, a pesar de la semejanza temática y verbal, los poemas adquieren distinta dimensión y queda al gusto de cada cual la preferencia sobre los mismos.

Bastó colocar al comienzo la afirmación plena de lo que se marcha, la *juventud,* o emplear después del verbo un efecto particular de lo perdido, la *Pascua,* simple parte de una primavera, equivalente a lo juvenil. Frente a la idea abstracta, la evocación de las fiestas campesinas: una y otra se marchan «para no volver», porque «vuelan los ligeros años».

Y qué decir de esos vocativos tan iguales y tan diferentes: «Juventud, divino tesoro», o «mozas». Quién dudará del refinamiento del primero, que es doble, inicial y afianzado y sobrevalorado, por el epíteto culto; de qué distinta manera suena el «mozas», en posición central, dando valor ascendente y descendente a la reiterada frase anterior y posterior. De su valor familiar no podrá dudarse cuando luego lo veamos genialmente reiterado por Góngora en «mozuelas las de mi barrio, loquillas y confiadas»... (¡qué íntimos diminutivos!, ¡a cuántas conocería el joven cordobés...!); o el más rotundo, «mozuelas locas». ¡Ah!, no hay duda, la Pascua «se va, mozas»...

De todos los medios de popularización, señalados o no, el más importante es el del *que* anunciativo en la construcción gongorina, con tanta tradición análoga, coloquial y evidenciadora, en nuestra literatura. Algunos pocos ejemplos, entre mil: «¿Que faltan las alforjas, Sancho? (Cervantes); «Que de noche le mataron» (Lope); «Que yo me la llevé al río» (García Lorca)...

Cuánta briosidad, qué rapidez tras la oculta elipsis en el llamar la atención hacia la temporalidad de la Pascua en trance de marcharse, y con qué alto grado de intimidad y convivencia entre varios (aumentado con el dativo ético, *nos)* se anuncia.

Qué fría, en su emotividad indudable, por otro lado, la estrofa rubendariana; no menos desazonante y verdadera, pero de carácter más durativo y casi deletreante, «ya te vas».

En resumen, y para no alargar más este que comencé como breve comentario: dos sensibilidades, poética y humana, aplicadas a enviarnos, por muy paralelos caminos, un mensaje trascendente.

Conclusión

Es obvia y parece casi obligatoria la pregunta final; ¿se dejó influir Rubén por Góngora, respecto a los poemas analizados?

Sobre las relaciones literarias entre uno y otro ya trató el profesor

Dámaso Alonso (20); del cual es la siguiente tajante afirmación: «La poesía de éste [Darío] no se parece en nada a la de Góngora» (21). En efecto, en lo fundamental, también acabo de probarlo.

¿Influiría, no obstante, en la elección del tema? ¿Conoció el romance gongorino? Pudo. Sabido es que el propio Rubén, en su incipiente *Autobiografía* (1912), afirmará: «Allí [en la Biblioteca Nacional Nicaragüense] pasé largos meses leyendo todo lo posible, y entre todas las cosas que leí, *¡horrendo referens!,* fueron todas las introducciones de la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneira y las principales obras de casi todos los clásicos de nuestra lengua» (22).

¿Se asomaría a los romances de Góngora, publicados ya allí por el benemérito don Adolfo de Castro, en 1854? Imposible, no lo fue; y entre ellos figura el susodicho (23).

Pero aunque así sucediera, vuelvo a repetir que no necesitó del ejemplo gongorino. Dicho tema estaba bien vivo en la literatura universal y lo asimilaría, muy hondamente, Rubén, por evidentes circunstancias personales.

Son, pues, como titulé mi estudio, simples «coincidencias», por otra parte bien lógicas. Mas ello ha sido motivo para que yo una esos dos nombres estelares de la lírica hispánica.

Y, dato curioso, la casualidad también los unió, en cierta manera, y según lo explicado, al publicarse en *Cantos de vida y esperanza,* sucediéndose inmediatamente la «Canción de otoño en primavera», con el homenaje rubeniano a Góngora y a Velázquez, en «Trébol» —«Las rosas a Velázquez, y a Góngora claveles»— (24).

Luis de Góngora, Rubén Darío: *tanto monta, monta tanto.*

FRANCISCO SÁNCHEZ-CASTAÑER
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de
VALENCIA

---

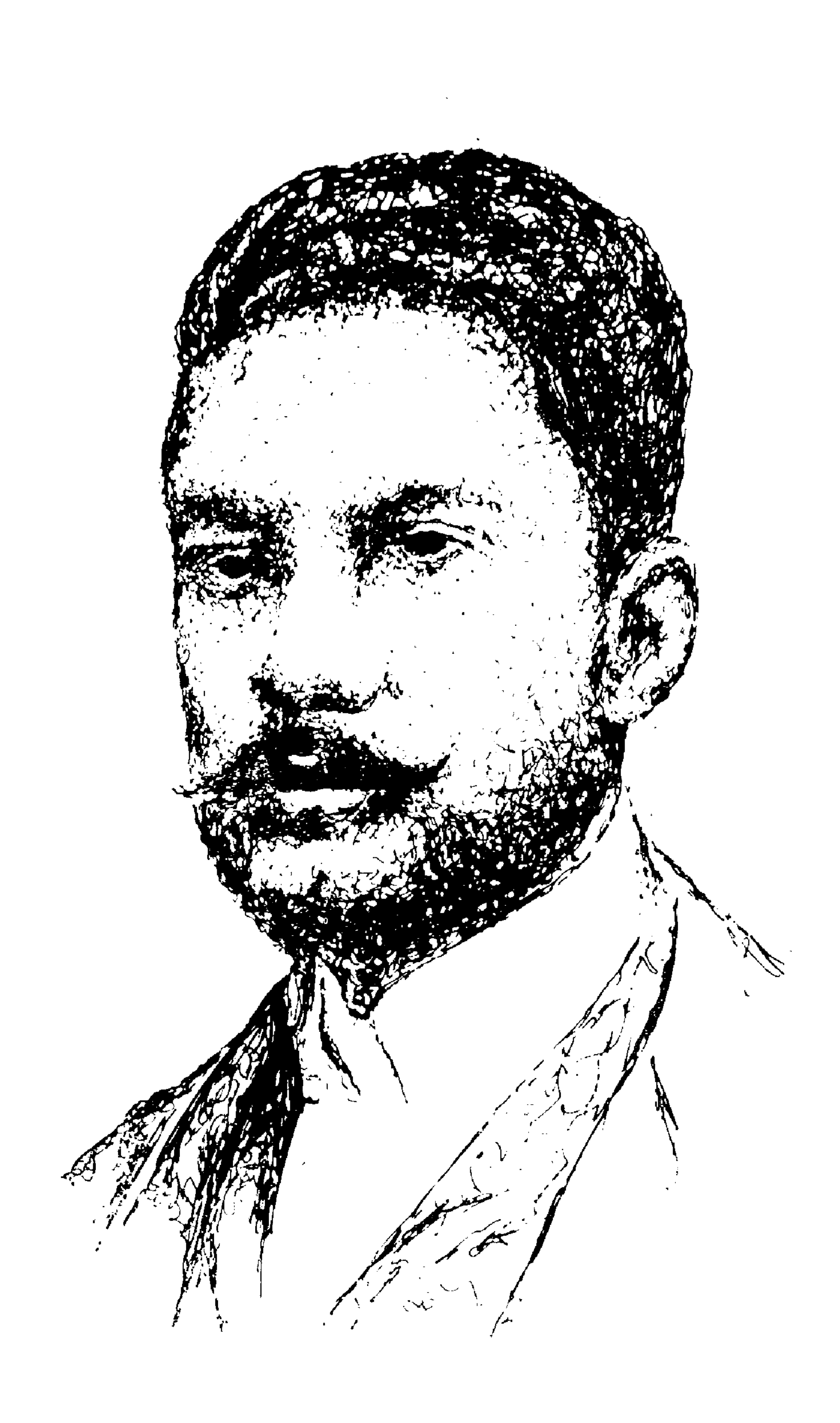
(20) DÁMASO ALONSO: «Góngora y la literatura contemporánea». Artículo publicado en 1927 y recientemente recogido por el autor en *Estudios y ensayos gongorinos.* Gredos, 1955; pp. 532-579.

(21) *Op. cit.,* p. 558.

(22) R. DARÍO: *Autobiografía,* en *Obras completas,* tomo I. Aguado, Madrid, 1950; p. 40.

(23) B. A. E., tomo XXXII, *Poetas de los siglos XVI y XVII,* 1854, p. 532, núm. LXIX.

(24) R. DARÍO: *Poesías completas,* pp. 657, 659 y 660-661.



LA HUELLA DE RUBEN EN LOS POETAS DE LA POSGUERRA ESPAÑOLA

POR

JOSE HIERRO

El título de este trabajo debió ser, en realidad, «La huella visible de Rubén en la poesía de posguerra». Porque la otra huella invisible, la influencia asimilada, nadie puede ponerla en duda. La poesía española de hoy es inimaginable sin la existencia de Rubén. Juan Ramón, Machado, la generación del 27, no se conciben sin el antecedente rubeniano.

Esta afirmación, que comparte la mayoría lectora, es posible que escandalice a unos pocos: a esos pocos, precisamente, que miden los influjos de unos artistas sobre otros comparando los más evidentes elementos externos. Para esos comparadores de elementos accesorios será difícil hallar el nexo entre «Era un aire suave», por ejemplo, y el «Romance de El Emplazado». Tal vez partan de un Rubén autor de unos cuantos poemas de *Prosas profanas,* olvidando la totalidad de su obra gigantesca. En cualquier caso, no es a esos maniqueos que yo ahora pongo en pie a los que me dirijo, sino a esa inmensa mayoría culta que no puede extrañarse cuando afirmo—recuerdo más bien—que la poesía española actual es como es porque existió un poeta llamado Rubén.

Lo primero que hemos de hacer, para que el rastreo sea posible, para localizar los influjos más evidentes, es saber qué es, aproximadamente, lo que Rubén trajo a la poesía en lengua castellana. Sabemos que, después de él, no se podía ya escribir como Campoamor o Núñez de Arce, al igual que después de Garcilaso no se podía escribir como Castillejo o como los poetas de la corte de Don Juan II. Suele decirse en los manuales que la renovación de Rubén consistió en incorporar a la hispánica los hallazgos de la poesía francesa: metros nuevos, vocabulario más exquisito, musicalidad y flexibilidad, sentido del matiz, exotismo: todo eso y mucho más que Rubén aprendió de la poesía simbolista.

Eso es lo que se dice, lo que se repite. Aunque haga mucho tiempo que, al tratar de esta cuestión, se haya puesto en claro que Rubén

sufre el influjo de los parnasianos, no de los simbolistas. Es el propio poeta quien así lo reconoce.

> El origen de la novedad fue mi reciente conocimiento de autores franceses del Parnaso, pues a la sazón la lucha simbolista apenas comenzaba en Francia y no era conocida en el extranjero, y menos en nuestra América.
>
> *(Historias de mis libros)*

La novedad a que se refiere son «los primeros cuentos y poesías que salían de los cánones usuales». Cuentos y poesías, recogidas en *Azul...*, que el propio Rubén afirma que «podrían calificarse de parnasianas».

Pero es que cuando se habla del parnasianismo del primer Rubén se está pensando en el Rubén poeta, no en el Rubén prosista, que es donde realmente se produce el encuentro con lo francés. Entre los autores que él cita, al reconocer las deudas literarias de su *Azul...*, la mayoría tiene relación con sus cuentos. Los autores franceses que aparecen al hablar Rubén de sus versos son: Leconte de Lisle (para negar que su «Estival» sea traducción o hurto de dicho autor); Armand Silvestre, al que debe su versión de «Un pensamiento de otoño» («Huye el año a su término / como arroyo que pasa / llevando del Poniente / luz fugitiva y pálida...»); finalmente, Leconte de Lisle y Catulle Mendés, modelos de sus retratos líricos. De hecho, son Silvestre, al que imita en su poema citado, y Catulle Mendés los que, si hacemos caso a nuestro poeta, dejan huella en su poesía:

> Fue Catulle Mendés mi verdadero iniciador, un Mendés traducido, pues mi francés todavía era precario. Algunos de sus cuentos lírico-eróticos, una que otra poesía de las comprendidas en el *Parnasse Contemporaine* fueron para mí una revelación.
>
> *(Historias de mis libros)*

Mendés fue el «verdadero iniciador», aunque:

> ... mi penetración en el mundo del arte verbal francés no había comenzado en tierra chilena. Años atrás, en Centroamérica, en la ciudad de San Salvador, y en compañía del buen poeta Francisco Gavidia, mi espíritu adolescente había explorado la inmensa selva de Víctor Hugo y había contemplado su océano divino en donde todo se contiene...
>
> *(Historias de mis libros)*

Esta «inmensa selva» había sido explorada poco después de cumplir catorce años, coincidiendo con su primer viaje a la República del Salvador. Exploración, de segunda mano, a través de las traducciones de Gavidia.

...de la lectura mutua de los alejandrinos del gran francés, que Gavidia, el primero seguramente, ensayara en castellano a la manera francesa, surgió en mí la idea de renovación métrica que debía ampliar y realizar más tarde.

(Autobiografía)

Así que, a los veinte años, su francés era precario, según confesión propia. Más tarde, cuando llega por primera vez a París, confiesa que «apenas hablaba una que otra palabra de francés». Conoce la poesía de Víctor Hugo en las traducciones de Gavidia. La «idea de renovación métrica», nacida a los catorce años, tardaría en realizarse, pues los alejandrinos de Hugo únicamente se reflejan en cuatro sonetos de *Azul...* —poco importa ahora si aparecen en la primera o en la segunda edición aumentada—. Lo francés —mejor, lo parisino— aparece en sus prosas, en su soneto «De invierno» («En invernales horas, mirad a Carolina»... con su final... «y en tanto cae la nieve del cielo de París). Esto es todo lo que, inicialmente, debe a Francia su poesía. El chispazo ha surgido en contacto con Hugo traducido por un buen poeta; años más tarde reconocería que, cuando llegó a Chile, «era para mí entonces todo en la poesía del semidiós Hugo».

Podría llegarse a la conclusión de que, por tanto, la renovación poética de Rubén tiene su origen en Víctor Hugo y que, en consecuencia, es éste quien puede reivindicar para Francia la gloria de haber variado el rumbo de la poesía española. La objeción podría ser aceptada si no se diese la circunstancia de que Hugo había sido ya abundantemente leído, imitado y traducido, sin que la renovación se produjese. Podría ser aceptada, igualmente, si Hugo pudiese ser un ejemplo para esa renovación métrica. Pero no creo que el empleo del verso alejandrino, la vuelta en cierto modo al «mester de clerecía», pueda considerarse una renovación métrica. Máxime cuando, en este aspecto, algunos poetas le precedieran, en la América hispana y en la propia España. Rosalía de Castro, por ejemplo, ensaya formas no usuales, combinaciones métricas distintas, algunas de tanta libertad como sus versos de dieciocho sílabas formados de dos hemistiquios de nueve, tan musicales como los de Rubén en su «Canción de otoño en primavera», pero con una mayor libertad: la que le da el alejamiento de las rimas, asonantes además en el caso de Rosalía, lo que hace aún más tenue y misteriosa armonía. Más «simbolista», diría ateniéndome a lo externo, ya que la materia poética nada tiene que ver con las irisaciones y armónicos del simbolismo.

Su ciega y loca fantasía corrió arrastrada por el vértigo, tal como arrastra las arenas el huracán en el desierto, y cual halcón que cae herido en la laguna pestilente, cayó en el cieno de la vida, rotas las alas para siempre.

Para apoyar ese galicismo poético de Rubén suele echarse mano de aquellas palabras suyas en *Prosas profanas:* «Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París». Tal vez él lo creyera así: o tal vez fuera realmente así. Pero sus aventuras con la querida sirvieron, en definitiva, para que su vuelta a la esposa fuese más entrañable. Descubre en ella lo que antes no era capaz de ver. Descubre todo lo que estaba oculto por la pésima poesía hispánica del XVIII y del XIX. Su instinto le despierta al Siglo de Oro que llevaba dormido, ese Siglo de Oro buscado por el romanticismo. Porque el romanticismo, al liberar el verso y la pasión combate contra el didactismo, contra el pastoralismo del XVIII. Pero fracasa por exceso de retórica —dejemos ahora aparte a Bécquer, a Rosalía, a Martí, a cuantos eran considerados poetas menores. El XVIII y el XIX son siglos de versificadores. Algunos, admirables, como Zorrilla, tan musical como pueda serlo Rubén. Pero ellos no comprendían que «cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces». Hasta Rubén, los poetas ponen en versos, mejores o peores, una idea que pudieron expresar igualmente en prosa. A eso me refiero cuando digo que son versificadores, no poetas. En ellos se distingue, perfectamente, el fondo de la forma, cosa que jamás puede ocurrir en poesía. A veces, el fondo supera a la forma, o viceversa. Jamás son uno y lo mismo, como ocurre en Rubén, como ocurre en Jorge Manrique, en Lope, en Góngora, en Quevedo. Basta, para darse cuenta, comparar un romance de Zorrilla o del Duque de Rivas —versificación—, tan garbosos y sonoros, con el primer romance —poesía— de *Azul...:*

Mes de rosas. Van mis rimas
en ronda a la vasta selva,
a recoger miel y aromas
en las flores entreabiertas.

Amada, ven. El gran bosque
es nuestro templo; allí ondea
y flota un santo perfume
de amor. El pájaro vuela
de un árbol a otro y saluda
tu frente rosada y bella....

Con una coloración más tenue, ¿no parece que nos encontramos con un Lope pasado por el impresionismo?

Sin cuerdas el instrumento
desacordado de loco...

Con un ritmo y una métrica distintos, ¿no habremos vuelto al Renacimiento, a Garcilaso:

Coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto...

igual que Garcilaso regresó al mundo clásico?

No es, por tanto, la renovación poética de Rubén una cuestión de forma métrica. Por lo menos, hasta *Prosas profanas* no existe novedad, excepto la muy tímida de sus «Sonetos» y «Medallones». A Rubén le ha bastado el viejo romance, del que ha extraído todo lo que tiene de lírico, olvidando lo narrativo, para que la poesía sea distinta. Lo demás pertenece a la métrica tradicional: romances (de ocho y siete sílabas), silvas, serventesios endecasílabos... Pocas novedades. Luego vendrán los virtuosismos, la novedad externa. Por ahora, esto ha sido suficiente.

Yo pienso que la virtud suprema de Darío es la de ser un gran poeta que se da cuenta de cuáles son los fallos de la poesía de su tiempo. Darío hace bien lo que el Romanticismo hizo mal. Tres poetas, principalmente, supieron llevar a cabo, antes que él, esa resurrección de la poesía: Rosalía, Martí, Rueda. Pero en Rueda, a pesar de alguna de sus innovaciones métricas, «resuena» aún el eco del posromanticismo, brioso y prosaico, sean cuales fueren las calidades musicales de su verso. Rueda es aún un versificador. Rosalía, en sus versos castellanos, es el puente entre el romanticismo segundo —el becqueriano— y la poesía modernista; pero ella, tan sensible en los versos gallegos, no siempre sabe, cuando escribe en castellano, desprenderse de ciertos clichés verbales del siglo XIX.

Un manso *río, una vereda* estrecha,
un campo solitario *y un pinar,*
y el viejo *puente,* rústico *y* sencillo
contemplando tan grata *soledad.*

Rosalía es una gran poeta frustrada por esta incapacidad para enfrentarse, virginalmente, con las palabras. El sentimiento, el ritmo que trató de renovar, quedaron apagados bajo los adjetivos mostrencos.

Martí, como Rosalía en gallego, es acaso el poeta más virginal. Era de los que escriben como se habla, no de los que escriben como se escribe, que diría Juan Ramón Jiménez. Sus innovaciones, sobre todo aquellos octosílabos blancos:

Sueño con claustros de mármol
donde en silencio divino
los héroes de pie, reposan:
¡De noche, a la luz del alma
hablo con ellos: de noche!

Están en fila: paseo
entre las filas; las manos
de piedra les beso: abren
los ojos de piedra: mueven
los labios de piedra: tiemblan
las barbas de piedra: empuñan
la espada de piedra: lloran:
vibra la espada en la vaina.
Mudo, les beso la mano

Sus innovaciones, digo, son más desconcertantes. Las del Rubén de *Prosas profanas* afectan más a la superficie del poema; las de Martí, a lo hondo, a la visión. A veces sorprende con poemas como el parcialmente citado, o con otros como el llamado «Entre las flores del sueño»:

Entre las flores del sueño
oigo un silencio de playa.
El remordimiento asoma
su cabeza desgreñada:
el desorden (tempestuoso)
turba y enciende las aguas:
en el corazón que duelo
un dulce puñal se clava:
el cerebro enfurecido
calla de una cuchillada:
En las nubes grises y oros
vuelan serenas las palmas:
una corona de rizos
en la sombra se desata:
en el cuerpo transparente
la línea eterna se marca:
¡así se queda dormido
el que vive en tierra extraña!
la delicia del olvido
sobre la cabeza baja:
luego Jesús aparece
andando sobre las aguas.

Pienso que a unos versos así no les hubiera saludado con tanto entusiasmo don Juan Valera.

Pero Martí no posee la regularidad que Rubén. Frente al nicara-

güense muestra una forma menos brillante, y como «la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres», su influjo no se produjo. Por otra parte, Rosalía y Martí, ante Rubén, tienen algo de aficionados, o de poetas de domingo, aunque sus aciertos —instintivos— sean fabulosos. Precisamente por esta calidad de *amateurs* caen en vicios retóricos —de la retórica vieja—, de los que se libra Rubén. Porque el *amateur,* cuando no es un *snob,* tiene mucho de respetuoso con las normas vigentes. Es como si, sometiéndose a ellas, tratase de demostrar a los demás que no ignora las exigencias y decretos del arte. No se atreve a ser natural, sencillo, porque no se le crea un mero coplero; pero cuando este temor se supera, cuando se escribe sin respeto a los dogmas estéticos, surgen esos prodigios de Martí, o estos de Rosalía:

En los ecos del órgano o en el rumor del viento,
en el fulgor de un astro o en la gota de lluvia,
te adivinaba en todo y en todo te buscaba,
sin encontrarte nunca.

Quizá después te ha hallado, te ha hallado y ha perdido
otra vez, de la vida en la batalla ruda,
ya que sigue buscándote y te adivina en toda
sin encontrarte nunca.

Pero sabe que existes y no eres vano sueño,
hermosura sin nombre, pero perfecta y única;
por eso vive triste, porque te busca siempre,
sin encontrarte nunca.

En estos modernistas «naturales», según expresión de Juan Ramón Jiménez, está ya el enlace con la verdadera poesía de siempre. Pero ellos, como antes Bécquer, no hicieron variar el rumbo de la lírica. Era un privilegio que correspondería a Rubén. El poseyó una fabulosa orquesta; Rosalía y Martí, la «guitarra melancólica»; Rueda, una charanga. La música, con sus exageraciones nacidas del Rubén —ahora sí— más externamente francés —Versalles y Oriente—, de *Prosas profanas* es la que se impondría.

Se impondría en los imitadores, no en los poetas auténticos. Estos vieron lo que había bajo la superficie. Los falsos se deslumbraron con los metros sonoros. Los verdaderos no se dejaron deslumbrar por el modernismo «exterior». Leyeron en los ritmos, no en los metros. Lo que intentaron los románticos con la polimetría lo realiza Rubén con la polirritmia. Por eso es ya grande en *Azul...,* donde el ritmo lo señorea todo, acariciador y persuasivo. El endecasílabo sobre todo, el viejo y lozano metro, volvería a adquirir la flexibilidad que tuvo

en los siglos de oro, curado de su cojera —acento en segunda y sexta— campoamorina.

El verso, hasta Rubén —y me refiero siempre a los siglos XVIII y XIX, con las excepciones de rigor— ha sido algo así como una sonora servidumbre. Desde Rubén vuelve a ser libertad, forma única, insustituible, de expresar lo que sólo poéticamente tiene una formulación. Lo que en él haya de parnasianismo es lo que hay de perfección. Pero no es parnasiano en cuanto a que su verso no es mármol impasible, sino carne cálida. En esto de decir, no mejor, sino más adecuadamente, con armónicos resonadores, es en lo que se acerca al simbolismo.

> Abandono de las ordenaciones usuales, de los clisés consuetudinarios; atención a la melodía interior, que contribuye al éxito de la expresión rítmica; novedad en los adjetivos; estudio y fijeza del significado etimológico de cada vocablo; aplicación de la erudición oportuna, aristocracia léxica...
>
> *(Historia de mis libros)*

Palabras que, firmadas por Rubén, muy bien pudieron ser escritas por Góngora. Tenía que ser un poeta hispanoamericano, capaz de captar la sensualidad de la palabra, el colorido de la imagen, la melodía y el ritmo, quien devolviese a la poesía su prestigio, quien la despojase de su lastre seudomoralizante. El siglo XIX escasamente creyó en la poesía; sí, en cambio, en las ideas solemnes versificadas. En el fondo pienso que ni siquiera en las ideas que pregonaba creía. Les faltaba pasión. Rubén impuso su credo de belleza; vio con mirada nueva un mundo desmoronado bajo la apariencia de respetabilidad burguesa, corroído por la ironía de Valera o de Campoamor, por el «estar de vuelta». Era el mundo en que Bécquer había sido despreciado a causa de sus «suspirillos germánicos»; el mundo en que los grandes innovadores, en la pintura, fueron los mínimos, humildes paisajistas que hacían pintura pura cuando los «maestros» escenografía e historia de guardarropía. La forma de combatir la ramplonería ambiente fue la proclamación de la belleza. Así pudo levantar el vuelo, alejarse del vulgo municipal y espeso, dejando en tierra a la horda retórica. Versalles, cuando aparezca, para alejar al lector en el tiempo y en el espacio, no afrancesará medularmente su poesía, como no habían orientalizado la de Zorrilla o Arolas sus sultanes y sus odaliscas. Dioses y cisnes, recién llegados a los versos, son los mismos de las antiguas fábulas españolas.

Porque Rubén representa todas las posibilidades del modernismo. Es la encrucijada adonde llegan las corrientes tradicionales españolas: la de Jorge Manrique y la de Juan de Mena; la de modernistas

«naturales», como Martí, y la de artificiosos, que ven en la vida materia de arte, como Lugones o Herrera y Reissig. El héroe de la nueva época, como ha escrito Ricardo Gullón, vuelve a ser poeta. El modernismo —he dicho antes— hizo bien lo que el romanticismo hizo mal. También el héroe romántico fue poeta. También aquél se enfrentó a la sociedad. Frente a la burguesía adocenada, el héroe del romanticismo fue inmoral; el poeta modernista, amoral. El poeta de la posguerra combate contra la burguesía desde su barricada moral. Si el enemigo no ha cambiado, sí se han transformado las maneras de combatirlo. Y estas tres actitudes están, más o menos determinadas, en toda la obra de Rubén, tan vasta y rica. Asimiló lo precedente y anunció lo posterior. Era tarea reservada para un poeta de talla desmesurada, como la suya.

Hoy vemos todo esto con claridad. Pero no siempre ha sido así. Si he recordado que Rubén es la encrucijada del modernismo es porque la imagen que de él hemos tenido durante mucho tiempo es parcial; abarcaba precisamente los aspectos más efímeros y externos: el Rubén de la «Sonatina», el de «Era un aire suave». Y ni siquiera la imagen era la suya. Se le interponían centenares de princesas tristes, de marquesas Eulalias, creadas por sus imitadores.

Esto es, por lo menos, lo que ocurría cuando los poetas revelados en la posguerra española comienzan a escribir. El planteamiento era poco más o menos el siguiente: Rubén, un poeta que libra del prosaísmo al verso castellano. Llena el Parnaso de armonías wagnerianas; se queda en una poesía formalista y brillante, después de desencadenar una peste de imitadores. La poesía se libera de la cursilería, que sustituyó a la ramplonería, gracias a Juan Ramón, a Machado, a Unamuno. Ellos reaccionan contra el modernismo y crean una poesía nueva y distinta. De ésta, sobre todo de la de Juan Ramón, nace una poesía antirretórica, imaginativa, antítesis del rubenismo. Medíamos a Rubén no por sus discípulos, sino por sus imitadores.

La primera sorpresa surge el día que aquellos jóvenes se enteran de que Lorca y Neruda han pronunciado un brindis entusiástico en memoria de Rubén. Es un golpe fuerte, como el sufrido por aquella señora de que nos habla Proust que no toleraba más música que la última, la de Debussy; abominaba de Chopin, al que consideraba cursi, hasta que se enteró de que Chopin era una de las grandes admiraciones de Debussy. Los críticos anunciaron que el modernismo había muerto en 1917. Pero los poetas verdaderos, los que comprendieron la gran revolución, los que advirtieron lo que de verdadera novedad había bajo lo novedoso —la novedad *doublé*—, ésos supieron que no era el rubenismo, sino el hombre, Rubén Darío, quien había

muerto. En su obra se había marchitado la flor, lo efímero —la escenografía francesa o helénica—: quedaba el fruto. Cuando Rubén escribe:

Mujer, eterno estío,
primavera inmortal,

está despertando al poeta Juan Ramón, su hijo poético; y cuando escribe:

... en las ardientes manos
se posan las cabezas pensativas.
¡Ah los suspiros! ¡Ah los dulces sueños!
¡Ah las tristezas íntimas!
¡Ah el polvo de oro que en el aire flota...!

nos damos cuenta de que representa el eslabón perdido entre Bécquer y Antonio Machado. Pero, ¡cuidado!, que no se trata de influjos primerizos en uno y en otro, sino que estos —y otros— versos de Rubén anticipan ya la poesía del Juan Ramón —por lo menos una de sus épocas— y del Machado formados.

El influjo inmediato, directo, no se pierde ni siquiera en los poetas que más alejados del modernismo pudiéramos creer. Me refiero a los de la generación del 27 en su primera etapa, aún bajo los efectos del sarampión ultraísta, tan en el polo opuesto de la poesía rubeniana (1). Así, Lorca, quien escribe a los veinte años versos de esta calaña:

Llevas en la boca tu melancolía
de pureza muerta y en la dionisíaca
copa de tu vientre...

... Oh cisne moreno cuyo lago tiene
lotos de saetas...

... tus senos resbalan escanciando aromas...

... siendo una bacante que hubiera danzado
de pámpanos verdes y vid coronada...

---

(1) Contrapongo, de momento, el ultraísmo al modernismo. No es éste el momento de determinar hasta qué punto el ultraísmo no será una consecuencia del modernismo. Herrera y Reissig ya se ha citado más de una vez como antecedente de Huidobro. Convendría no olvidar el Rubén que dice:

Las ermitas lanzaban en el aire sonoro
su melodiosa lluvia de tórtolas de oro

y cosas semejantes.

en los que a ningún lector se le ocultará el tufillo del modernismo más superficial. A veces, en el propio Lorca, las semejanzas son de tono más que de guardarropía verbal. ¿Puede dudarse que en el subconsciente del granadino actuaba el recuerdo de «Lo fatal» del nicaragüense, al escribir estos versos?:

La nostalgia terrible de una vida perdida,
el fatal sentimiento de haber nacido tarde,
o la ilusión inquieta de una mañana imposible
con la inquietud cercana del color de la carne...

He apuntado, en las líneas que anteceden, el influjo, rastreable en poetas posteriores a Rubén; influjo parcial, externo, mínimo. Los ejemplos podrían haberse multiplicado—sin necesidad de recurrir a los poetas calificados de «modernistas»: Valle, Tomás Morales, Marquina, Villaespesa, etc.—, pero no es ésa la misión de estas líneas. Creo inútil repetir que este influjo rastreable no pasa de ser un elemento insignificante al lado del influjo total sufrido por la poesía hispánica tras la obra rubeniana. Pero durante mucho tiempo la crítica —y los poetas también— advirtieron solamente este influjo externo —visible en los poetas de la escuela modernista y en la obra primeriza de poetas no considerados después como modernistas—, sin advertir, la mayoría, que Rubén había dado un giro de 180 grados a la lírica, transformándolo todo. Rubén tiene algo de piloto que metió en su avión a toda la poesía española: primero, al remontar el vuelo, se vio por la ventanilla el nuevo paisaje —las frondas de Versalles, las pagodas chinas—, sobre las cuales volaba; luego comenzó el piloto a hablar confidencialmente; al aterrizar, los pasajeros, casi todos, recordaban nada más lo que habían visto fuera del avión, no lo que oyeron dentro de él; muy pocos se dieron cuenta de que el campo de aterrizaje era el mismo en que cantaran antaño Garcilaso y Quevedo; casi nadie advirtió que estaban allí porque Rubén les había arrebatado con sus mágicas alas, con sus musicales motores.

Y sin embargo, pasado el tiempo, lo que los poetas van a recordar es lo oído, no lo visto: la emoción de las palabras, no las imágenes. Los poetas hablarán, sin darse cuenta, por boca de cisne. Será el Rubén más noventaiochista (no entremos ahora en distinciones o en identificaciones entre noventaiochismo y modernismo), el que menos se ajusta al Rubén tópico, el que va imponer su acento; el Rubén interior; el que dice, no el que canta:

Yo sé que hay quienes dicen ¿por qué no canta ahora
con aquella locura armoniosa de antaño?
Esos no ven la obra profunda de la hora
la labor del minuto y el prodigio del año...

El Rubén tan misterioso y silencioso como Machado:

En los instantes del silencio misterioso,
cuando surgen de su prisión los olvidados,
en la hora de los muertos, en la hora del reposo
sabréis leer estos versos de amargor impregnados.

... ...

Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,
la pérdida del reino que estaba para mí,
el pensar que un instante pude no haber nacido
y el sueño que es mi vida desde que yo nací...

Estas líneas están escritas para el buen entendedor. No creo que sea necesario puntualizar cuánto, consciente e inconscientemente, deben a estos versos los del José Luis Hidalgo de *Los muertos:* la misma sombría profundidad, idéntico ascetismo en el lenguaje. Podría destacar aquí, para acentuar las concordancias, ese verso: «En la hora de los muertos, en la hora del reposo», pero soy de los que creen que las semejanzas en la poesía no son cosa de palabras, es decir, del significado de ellas, sino del acento misterioso, del tono que, por medio del ritmo, nace de las palabras ordenadas. Conviene recordar aquella frase de Juan Ramón Jiménez: «*En la poesía se da primero el tono; la letra, después.*» Es el tono, por tanto, el que indica la dependencia de un poeta respecto de otro: más que las metáforas, más que todo lo que está en la superficie de la poesía. Es, en buena parte, el ritmo desmayado, cansado, de alejandrino que se desploma,

el pensar que un instante pude no haber nacido,
y el sueño que es mi vida desde que yo nací

de Rubén, el que Hidalgo parece continuar:

ocultando las rosas del amor que encendimos
y el que sólo fue sombra que soñamos anoche

Es precisamente lo que estos versos tienen de común con la actitud reflexiva del 98 lo que los aproxima a los poetas de la posguerra. En ellos parece darse la hondura unamunesca del concepto con la hondura de la forma propia de Rubén.

Antes de seguir adelante debo aclarar algo. Más de una vez he escrito que cada poeta lleva sobre sí todo el peso de una tradición. Para mí, ser personal consiste en semejarse a alguien, a muchos poetas que le antecedieron, pero no confundirse con ninguno; las semejanzas son como el aire de familia. Nada menos próximo a mi inten-

ción que creer que, al señalar estas dependencias, trato de restar personalidad al heredero. De otra lado, conviene recordar que el hecho de que exista un vínculo, del carácter que sea, entre dos poetas de distintas épocas no significa siquiera que el segundo leyese al primero; puede llegarse a soluciones idénticas por caminos propios. La dependencia reside entonces no en el uso de unos procedimientos inventados, sino en la actitud espiritual, semejante, entre el hombre de hoy y el de ayer, lo que es claro exponente de la vigencia del de ayer.

Es el Rubén grave, aquel en que la melodía interior se impone a la exterior, el que dejará su impronta en la poesía de posguerra. No es extraño, en consecuencia, que en un poeta de tan severo acento como Leopoldo Panero haya algún hilo sutil que lo una a Rubén. En mi opinión, más que a Machado. Su ritmo es más tenso; su léxico, más rico; su adjetivación, más inventiva; su melodía verbal no transcurre, como la de Machado, dentro de un registro de poca extensión. Machado realiza el prodigio de hacer poesía casi con nada, como Jorge Manrique, con una palabra que casi no tiene materia. Rubén, aun en su poesía más severa, posee siempre una sensualidad de la palabra que no existe en Machado. Es la misma diferencia que existe entre el Tintoretto y Velázquez. Así, cuando Panero —por cifrar estas similitudes, propias de un estudio extenso y profundo, en un solo ejemplo— se dirige a su hijo en un soneto alejandrino:

Desde mi vieja orilla, desde la fe que siento,
hacia la luz primera que torna el alma pura,
voy contigo, hijo mío, por el camino lento
de este amor que me crece como mansa locura

se aproxima, sin saberlo, al soneto de Rubén también a su hijo, hasta tal punto que podríamos enlazar el primer cuarteto de Panero con el segundo de Rubén y nos asombraría la identidad de acento, aunque queden bien dibujadas las fronteras de ambos poetas:

Tarda en venir a este dolor adonde vienes,
a este mundo terrible en duelos y en espantos;
duerme bajo los ángeles, sueña bajo los santos,
que ya tendrás la vida para que te envenenes.

Nadie diría que ambos cuartetos son del mismo poeta. Pero nadie dudaría de que han sido escritos por dos hombres de la misma raza lírica. Una raza a la que, en cierto modo, pertenece también Miguel Hernández.

Es sabido que, entre los numerosos autores que leyó Miguel Hernández en su adolescencia, uno de los que más dejaron sentir su

peso sobre la poesía naciente del oriolano fue la de Rubén. Más tarde, la personalidad se perfilaría, afilada, puesta al día en contacto con los poetas del 27 y el neogongorismo. Pero lo rubeniano, transformado, asimilado, quedaría siempre en sus versos. En el fondo, toda influencia de un poeta sobre otro no suele ser imitación, sino concordancia. Rubén y los poetas de los siglos de oro fueron los despertadores de la poesía de Miguel Hernández. Superado el gongorismo —y el barroquismo calderoniano de *El rayo que no cesa*—, apagada buena parte de la sonoridad de su poesía reveladora, perduraría la musicalidad rubeniana, la plasticidad de la palabra, el gusto por la rima rica, por el vocablo henchido. Porque como Rubén, como el modernismo en general, Miguel Hernández se complacía en hacer estallar la palabra al final del verso, en superar la dificultad material que representa la rima no vulgar. Pero en Miguel Hernández, como en Rubén, como en Gerardo Diego, la rima difícil no se advierte, como no se advierte el esfuerzo en el malabarista que juega con varios objetos heterogéneos. Eso —la imprescindibilidad de ella— es lo que los diferencia de tantos poetas para quien el empleo de la rima rica tenía mucho de alarde impertinente.

Y, sin embargo, el eco de Rubén se advierte en Miguel Hernandez —dejando aparte sus titubeantes ensayos adolescentes—, no cuando escribe su poesía de tono mayor, sino precisamente cuando apaga su voz, anclándola en la melancolía.

Sonreír con la alegre tristeza del olivo.
Esperar. No apartarse de esperar la alegría.
Sonriamos. Doremos la luz de cada día
con esta alegre y triste vanidad de ser vivo.

Estamos, sin duda alguna, en el ámbito del Rubén de *Cantos de vida y esperanza*, el menos «modernista», el más cercano al espíritu del 98. Sería curioso rastrear hasta qué punto el espíritu que representan aquellos jóvenes influye en Rubén, poniendo cordura y gravedad, «locura armoniosa de antaño». Curioso seguir, minuto a minuto, la batalla que en el poeta nicaragüense libran el Verlaine de *Fêtes galantes* y el Quevedo de los sonetos metafísicos. Contentémonos con señalar esta evolución, con destacar cómo este Rubén, cada vez más español de acá, es el que penetraría en lo hondo de la poesía posterior española. Preguntémonos si no es por concentrarse, en vez de desbordarse; por cantar el atormentado paisaje interior, en vez del exterior, por lo que se diría de él que «no era el poeta de América». Ciertamente, había en Rubén más de hombre viejo, crepuscular, que de criatura de un mundo nuevo, preñado de futuro.

Hemos aproximado a Rubén a otros poetas para deducir huellas, o para señalar paralelismos. Es una indagación, ya lo vemos, superficial, basada en concordancias que se captan en el aire, pero no se razonan. Por lo menos, yo me considero incapaz de analizarlas en profundidad, científicamente. Repasando estas aproximaciones, se me ocurre que alguien puede pensar —por aquello de que la forma es lo que primeramente toca a las multitudes— que los ejemplos aducidos tienen en común algo que facilita la semejanza: el metro, que es lo más externo de la forma. Podría pensarse que, siendo el alejandrino un metro puesto al día por Rubén, desengrasado, para su empleo poético, estas semejanzas radican en él, de la misma manera que la estrofa de Jorge Manrique o la lira de San Juan absorben a quien las emplea hasta el punto de restarles toda personalidad propia.

Pero ésta no es una objeción que pueda formularse en serio. Fundamentalmente, porque no son comparables, a estos efectos, unos metros —el alejandrino en este caso— y unas estrofas estrictas. Aunque todo molde estrófico sea capaz, teóricamente, de expresar personalidades muy distintas, es cierto que en algunos casos, cuando han alcanzado una de sus posibles formas de perfección, resulta difícil evadirse del modelo que las llevó a su cima. El metro, por el contrario, es menos condicionador, no ya el octosílabo o el endecasílabo, sino también el resucitado alejandrino. Y tenemos la prueba en los de Juan Ramón Jiménez, tan diferentes a los de Rubén, incluso cuando —a ejemplo de éste— cae la cesura en medio de una palabra.

No debemos preguntarnos, por tanto, si dos poesías se parecen sencillamente por el hecho de que el poeta más joven use la forma métrica del más viejo, sino si estas dos poesías no tenían fatalmente que parecerse, en lo externo, por otra razón: su semejanza interna. El poeta posterior tenía que decir algo tan próximo —en su color espiritual, en su tono sentimental— a lo dicho por el poeta anterior, que se vio obligado, fatalmente, a usar su mismo molde, signo de que éste había logrado con él una de sus perfecciones posibles; signo, asimismo, de que el espíritu del anterior estaba vivo, era ejemplar.

Eso ocurre, por ejemplo, en dos poetas tan aparentemente opuestos como Rubén Darío y Jorge Guillén, porque el segundo emplea más de una vez la falsilla del primero. Aunque en *Cántico* pueden espigarse ejemplos, prefiero entresacar los dos que siguen, de su *Maremagnum,* libro de posguerra. El primero es el que abre el libro: «El acorde». Estos cuartetos endecasílabos de rimas cruzadas, ¿no nos traen a la memoria el poema inicial de *Cantos de vida y esperanza?* Dice Rubén:

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.

Y Jorge Guillén, alejado del modelo en el tiempo, en el espacio, en la intención poética, habla así:

La mañana ha cumplido su promesa.
Arboles, muros, céspedes, esquinas.
Todo está ya queriendo ser la presa
que nos descubra su filón: hay minas.

No voy a cometer el disparate de basar las semejanzas en la identificación, uno por uno, de los versos, superponiendo el primero de Rubén:

Yo sóy aquél / que ayér no más decía

con su silencio tras de la cuarta, sus campanadas en primera (4-6-8-10), a su semejante de estructura en el cuarteto de Guillén:

Tódo está yá / queriendo sér la présa

y así sucesivamente. Quiero sencillamente destacar cómo dos cuartetos que en nada se parecen, que no son imitación uno del otro, dependen lejanamente. Los serventesios de Guillén son inimaginables sin el antecedente de Darío. Fue éste quien alcanzó esa flexibilidad, esa riqueza de orquestación, esa variedad de ritmos y de tempos que han despojado al metro de su rigidez y su monotonía. Son versos sincopados que se alzan anhelantes o se desploman tras de un silencio. Variedad que nada tiene que ver con el verso francés, más dócilmente escandido, y sí con la poesía barroca castellana. ¿No pensamos en Góngora?

... los remos deja, y una y otra mano
de las orejas las separa apenas,
que escollo es, cuando no surte de arenas,
la dulce voz de un serafín humano

Versos cuya refinada musicalidad no era tolerada por los preceptistas del siglo XIX, y que Rubén redescubriría con su instinto de poeta.

Otra estrofa —esta vez no resucitada, sino empleada en castellano por primera vez, según creo, por Rubén— es la del «Poema del otoño»,

dos versos —los impares— eneasílabos y dos —los pares— pentasílabos. Recordadla:

Tú que estás la barba en la mano
meditabundo,
¿has dejado pasar hermano
la flor del mundo?

El pie quebrado suele dar a la estrofa gravedad —pensemos en Manrique—; parece prolongarse en un silencio psicológicamente equivalente a las sílabas de diferencia entre el verso corto y el largo. Las pausas versales son mayores. El verso corto queda aislado entre dos zonas de silencio, destacando por ellas su sentido y su sonoridad. Pues esta estrofa, asonantados sólo los versos pares, es la que empleará Guillén:

Dejad que nuestra sangre corra
Donde se mueve,
Dejad que sea nuestra vida
Más que su muerte.

¿No es cierto que existe aquí una actitud humana, pareja de la del Rubén, que dice:

Pues aunque hay pena y nos agravia
el signo adverso,
en nosotros corre la savia
del universo?

Concordancias que podrían ampliarse destacando estrofas guillenianas, pertenecientes a otros poemas, en las que emplea un juego distinto de rimas:

Vigila tus silencios hasta
Que sean oro.
Jamás descubras tu tesoro:
Sé un alma casta.

Mas no se trata aquí de apurar, sino de aproximar, dejando al lector que indague con más profundidad. Sin mi ayuda podrá descubrir cómo un mensaje similar, un acento parecido, han necesitado de una forma próxima.

Me he referido, líneas arriba, a cómo ciertos tipos de estrofa de pie quebrado dotan al poema de una suerte de resonancia grave que acentúa lapidariamente el desplome del verso más breve. La estrofa de Jorge Manrique; «El faro de Malta», del duque de Rivas; ciertas

estrofas de Bécquer, pueden ser los ejemplos en que pensar. En la misma línea debemos incluir el «Responso a Verlaine». Y como hija de esta estrofa rubeniana, yo señalaría sin vacilar la estrofa de tres alejandrinos y un endecasílabo empleada por Miguel Hernández. El grupo de los dos pareados alejandrinos, rematado cada uno de ellos con un eneasílabo, no tiene aparente semejanza con la estrofa de Miguel Hernández. Y, sin embargo, yo creo ver una distribución interna de la materia expresiva que me obliga a pensar que Rubén, si no falsilla, sí fue estímulo para crear un molde tan adecuado para que Miguel Hernández vertiera su pensamiento poético.

Queda, entre las formas métricas estróficas que Rubén elevó a paradigma, un metro que ha tenido singular fortuna en la poesía de posguerra: me refiero al eneasílabo. Rubén lo emplea, me parece por primera vez, combinado con alejandrinos, en el «Responso a Verlaine» de *Prosas profanas.* (No deja de ser curioso que en el libro donde más se evidencia su amor a lo francés —en temas y citas nominales— no emplee el verso, con el alejandrino, más francés. Con la ventaja sobre el alejandrino, desde el punto de vista de su intención renovadora, de resultar extraño para el oído hispánico). En *Cantos de vida y esperanza* lo usa en tres ocasiones: «Programa matinal», «El soneto de trece versos» y «Canción de otoño en primavera». Sería esta última composición la de mayor popularidad, la de más amplio radio de acción poética.

No obstante, según leo en Luis Rosales, el antecedente hay que buscarlo no en Francia, sino en Colombia, en la composición «Estar contigo», de José Eusebio Caro:

Oh, ya de orgullo estoy cansado,
ya estoy cansado de razón,
déjame en fin que hable a tu lado
cual habla sólo el corazón.

Y, sin embargo, es Rubén, su genio poético, el que logra hacer olvidar los ensayos anteriores, como éste de Caro, o como los ya citados de Rosalía de Castro. El hecho es que —dejando aparte los poetas modernistas, incluido Valle-Inclán, que tan peculiares acentos arrancaría a este metro—, los poetas del 27 no dejarían de usarlo, si bien parcamente, acaso por tratarse de un metro que, con la versificación acentual de la «Marcha triunfal», más imponía, o hacía recordar, lo efímero del modernismo. Gerardo Diego lo usaría, con la misma estructura estrófica que Rubén, en una composición dedicada a José María de Cossío:

José María de Cossío,
amigo y más que amigo hermano:
tu espiritual, lírico envío
llegó a mi nido castellano.

Lo que hace Gerardo Diego es serenar su ritmo haciendo fijo el acento en cuarta sílaba. El paso siguiente sería convertirlo en romance eneasílabo, con asonancias en los versos impares. Dejemos de lado los hitos —Juan Ramón incluido— que conducirían a su apogeo en la poesía de posguerra. Panero, Nora, Bousoño, García Nieto, Hidalgo, Valverde, Maruri, por no citar más que unos cuantos entre sus muchos cultivadores, lo aceptarían como una posibilidad nueva, apta para narrar, con tono reflexivo, levemente melancólico, la peripecia interior. Un verso de tempo más lento que el octosílabo, de ritmo más desvaído y acunador. De él sacaría un gran partido, combinado con el endecasílabo, Carlos Bousoño, sobre todo en su primer libro:

He de sacar mi alma lentamente
del fondo oscuro donde yace.
He de sacarla hasta la luz del día
a que se alumbre al son vibrante.

Todas estas divagaciones superficiales en torno a cuestiones mecánicas de la versificación pueden parecer ociosas. Pero conviene no olvidar que cada época, cuando renueva su punto de vista ante la vida o ante el arte, se ve obligada a renovar la expresión. Y el esqueleto de la expresión poética es su estructura métrica y rítmica. El espíritu del renacimiento tuvo realización en España gracias a la adopción del endecasílabo. Rubén, como Garcilaso —dejemos aparte los boscanes de ambas épocas—, afila las herramientas expresivas hasta un punto increíble. A partir de ellos ha podido decirse —poéticamente se entiende— lo que antes era imposible.

Pero quienes miden los contactos por las semejanzas más exteriores no suelen darse cuenta de esto. Dos copas idénticas, llenas de dos licores de distinto color, no suelen parecer iguales. Quien recuerda la «Sonatina», decadente y con su decorativismo de época, puede pensar que fue una tentativa que pasó sin dejar más que una estela *demodée*. Y, sin embargo, la copa de la sonatina, su estructura, la tenemos aquí, junto a nosotros. En ella no se desmaya una flor, sino que contiene no sé que áspero licor unamuniano. Es Blas de Otero quien escribe:

Me cogiera las manos en la puerta del ansia,
sin remedio me uniesen para siempre a lo solo,
me sacara de dentro mi corazón, yo mismo
lo pusiese, despacio, delante de los ojos...

Esos acentos fijos en 3.ª y 10.ª, que en Rubén tienen aire saltarín de minué, suenan con pesadumbre en Blas de Otero, con terrible hosquedad, como si el poeta apoyase lo que dice golpeando con el puño sobre la mesa. Sí, la maestría del poeta de hoy, su sensibilidad rítmica, suponen la existencia de Rubén. A veces, deliberadamente, Rubén aparece recordado casi textualmente por Otero:

Madre y maestra mía...

Los adverbios en *mente,* tan caros a Rafael Morales, Otero, serían inimaginables sin la estrella *nórdicamente pura* del nicaragüense. Y unos y otros —insisto en lo dicho— sin el ángel *fieramente humano* de Góngora. Como es hallazgo rubeniano —redescubrimiento del perdido barroco— ese endecasílabo débil, que se desliza hasta tropezar con la sexta sílaba, donde se apaga:

madrigalizaré junto a tus labios

que en Miguel Hernández pierde su suavidad susurrante para retumbar:

desencadenador en el futuro.

Rubeniano es, en buena parte, el encabalgamiento, tan corriente en la poesía de posguerra. Sus posibilidades expresivas han sido suficientemente estudiadas, por lo que no hemos de insistir ahora en lo sabido. Hasta Rubén, el encabalgamiento es percibido por el lector más que como procedimiento expresivo como defecto de versificación. La sintaxis y la métrica luchaban sobre la superficie del poema, en el espacio, no en el tiempo. Rubén pule las aristas versales, prolonga suavemente la música de un verso en el siguiente, hace combatir la línea de la frase con el de la métrica, trabaja el ritmo de la idea y el del verso como un contrapunto. En definitiva, perfecciona una técnica que los poetas de posguerra sabrán prolongar.

Casi con exclusividad he aludido a sus descubrimientos en el aspecto horizontal de la poesía, a la sucesión de sílabas átonas y tónicas. Una indagación tan extensa podría hacerse en lo que se refiere a los valores verticales, a la armonía, al color, al tono. Sería interesante seguirle la pista a la adjetivación, a la metáfora, a ciertos procedimientos que aparecen por primera vez en su poesía y que serán prolongados en la poesía de posguerra, tan empapada de temporalidad. Me refiero a lo que Carlos Bousoño, en su *Teoría de la expresión poética,* llama superposición temporal —tiempo futuro sobre tiempo

presente—. Uno de los ejemplos que aduce es, precisamente, un hermoso poema suyo: «Cristo adolescente». La estrofa en que se da la superposición temporal es ésta:

Otras veces al mundo mirabas. De la mano
de tu madre pasabas con gracia y alegría.
Pasabas por los bosques, como un claror liviano,
por los bosques oscuros, donde tu Cruz crecía.

El poeta ve en el árbol de hoy la cruz de mañana. El procedimiento que se da primero en un soneto de Antonio Machado, estudiado con agudeza extraordinaria por Carlos Bousoño.

Y, sin embargo, el antecedente se encuentra en uno de los sonetos de «Las ánforas de Epicuro». Medio siglo después, un poeta coincidirá con Rubén. Curiosamente esta superposición temporal se referirá también al árbol presente en el que se anticipa la cruz futura:

Aún verde está y cubierto de flores el madero,
bajo sus ramas llenas de amor pace el cordero
y en la espiga de oro y luz duerme la misa.

Permítaseme, para terminar, apuntar hacia Rubén como antecedente de la poesía social: la «Oda a Roosevelt», en su vertiente imprecatoria o en el otro aspecto, irónico y crítico, anatematizador de lo absurdo de una sociedad: «Agencia». Y en Rubén, el poeta más artista, hasta podríamos rastrear el prosaísmo actual. Sería divertido localizar el cordón umbilical entre la «Carta a Andrés Basterra», de Celaya y la «Epístola a madame Lugones».

Pero estas y otras cuestiones necesitarían más tiempo y, sobre todo, una persona que poseyese todo el bagaje científico de que carezco. Queden estas palabras como una serie de intuiciones, propias de quien hace del manejo de la palabra poética una preocupación fundamental.

José Hierro
Fuenterrabía, 4
Madrid

RUBEN DARIO, ¿CLASICO O ROMANTICO?

POR

RAUL SILVA CASTRO

Después de la impresión inicial del encantamiento de la forma, en el cual Rubén Darío fue sin duda eximio, parece llegada la hora de investigar y de examinar, calando si es posible, los reales motivos que tuvo el poeta para hacer lo que hizo. Estamos entrando en el período ingrato de las definiciones. Pretendemos saber si hay algo tras la brillante corteza, y no nos parece ya irreverencia ni acto de dudoso gusto conocer lo que leyó el escritor antes de escribir, e inquirir lo que soñaba antes de tomar la pluma, y también durante este acto primario y sustancial de la expresión.

Podemos avanzar más lejos aún, para explorar en el arte de Rubén Darío los agregados, los cambios de nivel, el material de relleno y ver, en suma, si éste siempre es noble o si, de vez en cuando, admite alguna liga, de las que subrepticiamente echa mano el albañil cuando no le vigila, alerta, el ojo del capataz. Salvo el caso de una mera exclamación, el lenguaje conlleva una estructura, y suele ella ser tan compleja y constar de tantos elementos que desarmarla es un esfuerzo de paciencia y de tacto.

Pero sin ir tan allá, sin descender a esos pisos soterraños de la emoción y de la sensibilidad, donde aflora el primer embrión del poema, si de verdad el poema nace como una criatura, y se desarrolla y crece; sin ir tan lejos, para iniciar estas exploraciones podremos revivir la vieja querella de las escuelas, más de una vez sugerida o evocada en tratándose de Rubén Darío.

Benedetto Croce intentó un día definir el romanticismo, y dijo que éste exigía del arte, sobre todo, la efusión espontánea y violenta de los afectos, para enumerar en seguida amores, odios, angustias, júbilos, desesperanzas y elevaciones. Si esto es efectivo, el artista romántico propendería a decirlo todo y a decirlo con exageración, sin mucho respeto a la serenidad de relaciones que pudiera exigirse, a fin de que autor y lector se entiendan bien acerca de lo que aquél sugiere y de lo que éste desea saber. Agrega Croce que en atención a tales exigencias, el romántico se complase en imágenes vaporosas e indeterminadas, y adopta un estilo roto y fragmentario, de vagas sugestiones, con frases aproximativas, a modo de esbozos torcidos y turbios. Es, abrevian-

do, arte llamado a producir con frecuencia la impresión de que el autor, inquieto, presuroso, no atendió a trabar prolijamente sus elementos y dejó, en fin, con algún grado de inverecundia, cabos sueltos.

Y haciendo oposición a este arte de esbozos truncos, señalaba más adelante el ilustre esteta cuáles eran, en su sentir, los rasgos del arte clásico, o mejor: del clasicismo en contraste con el romanticismo.

Croce apunta entonces cómo el clasicismo gusta del ánimo apagado y no violento, del dibujo completo y acabado, de las figuras estudiadas en su carácter y precisas en sus contornos. Le pareció, asimismo, que el artista clásico, o clasicista, tendería a la ponderación, al equilibrio, y no sería en nada esquivo a la claridad. Abreviando, decía el ilustre pensador italiano que el clasicismo tiende resueltamente a la representación, así como el romanticismo tiende al sentimiento.

Ahora bien: ¿y qué ocurriría si tomando estas definiciones de Croce, fruto de tan dilatada meditación sobre el arte, las aplicáramos a la obra de Rubén Darío? ¿Entenderíamos mejor el fenómeno introducido por éste en las letras de lengua española? ¿Nos daríamos más cabal cuenta de cuáles fueron sus adquisiciones, su innovación, el legado que deja, el mensaje a que abría paso su verso? Estos procedimientos de aproximación para captar la esencia de la creación suelen parecer insuficientes al vulgo, el cual propende a creer tan elevado el nivel de la obra literaria, que nada puede acertar jamás a definirla. Los tratadistas de la estética, los críticos literarios, los historiadores de la literatura serán, por lo común, menos exigentes. La definición fina y ponderada de Croce, erigida sin duda en una sensibilidad singularísima, jamás entorpecida por intensas jornadas de estudio, puede ser, pues, una llave ganzúa que nos abrirá algunos de los cofres más herméticos de la poesía de Rubén Darío.

Si esto es así, como podría ser, tendríamos en Rubén Darío, gracias al dibujo completo de los seres evocados, así como por el don de la medida y por el equilibrio. Nótese cómo algunos de sus poemas, acunados por una música de fácil melodía, se prolongan lo justo para inquietar al lector; pero no insisten, y se cortan, aun cuando sin brusquedad, si el artista cree bastante la sugerida representación. Decorativa pompa, escenarios galantes, atuendos primorosos, castos desnudos, se dan a porfía en el estilo del poeta nicaragüense. Se le verá seducido por el ambiente de la mitología griega, antes que por las toscas sugerencias del pasado americano, al cual, sin embargo, de vez en cuando concedió alguna mención en sus versos. Pero le seduce más la Francia de los Luises, por la mucha seda que ve en torno al talle de sus damas, por el concepto sutil que se desliza de los labios del abate voluptuoso y por la danza pausada y leve en donde se han compro-

metido el fino pie, el zapatito de rojo tacón, el empeine, la pantorrilla, el muslo...

De las aves, prefirió el cisne, en cuya albura de nieve deleitaba el ojo; la paloma, en quien se le antojó ver candentes hogueras pasionales; el águila, de majestuoso vuelo desde que había acompañado a Júpiter en su trono. Buscó con ansia el azul, entendiendo ya no sólo un color que se ofrece en las flores y en las plumas de algunos pájaros, sino más bien un estado de alma, refugio para los soñadores, región alejada, distante, inmersa en la quietud ilimitada del espacio, comarca a donde se allega el artista cuando quiere, a solas, crear.

Pero Darío no anduvo solamente tras eso, a pesar de la brevedad de su vida, dentro de la cual ciertas horas hubieron de ser derrochadas en torno a mesas opimas abastecidas de suculentas viandas y regadas de capitosos vinos; existencia en donde hubo, además, periodismo de alto y de bajo coturno, alguna lucha política, diplomacia, empleos viles para ganar el pan cotidiano, y noches de bohemia gemebunda y aterida. Puede añadirse, en fin, y sin el ánimo de ennegrecer demasiado el cuadro, que Darío careció de método en su trabajo, y en cierto grado improvisó casi todas las composiciones que de él se conocen, inclusive las mejores. Sólo grandes poemas de encargo (a la Argentina, a Mitre) pudieron ser elaborados en frío, a conciencia, sabiendo cuál era el riesgo y la ventura a la vista. Los demás, con alguna excepción, salieron de pronto, en cualquier alto del camino, en el velador del hotel, en la mesa del café, en el álbum tentador y propicio, tras el cual sonreían los ojos misteriosos de la dama que bien podía hacer seguir el libro de una cita galante.

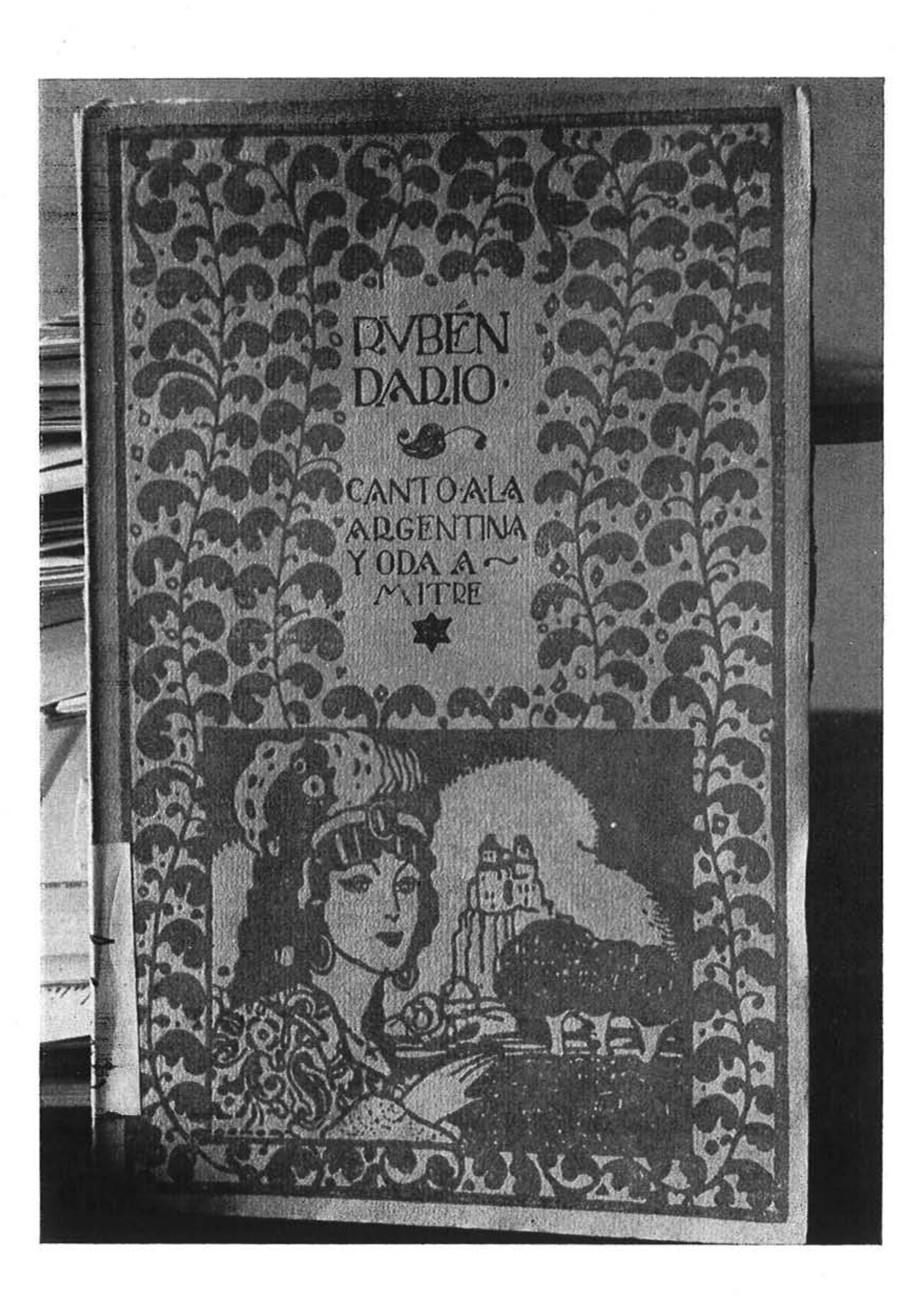
Y es que, a pesar de la brevedad de su vida, en Rubén Darío hay también algo del informe y suelto romanticismo, cual lo describe Benedetto Croce. En su obra vense amores, odios, angustias, júbilos, sentimientos todos en cuyo seno, llegado el instante de la expresión, Darío sabe depositar la magia del estilo, con luces y piedras preciosas. La expresión directa, hija de la ecuación, es poco frecuente en su verbo. Tiende, por inclinación espontánea y acaso irresistible, a la expresión fina, alquitarada, exquisita, llamada a satisfacer clientelas aristocráticas, antes que al vulgo, apellidado por él municipal y espeso, como signo supremo de asco. No es poeta de multitudes; no lo entenderán los demócratas, sintetizados para el poeta en el estrepitoso Walt Whitman, y, en consecuencia, le negarán desde el momento en que habiendo triunfado se dediquen a arrasar lo excelente y lo selecto.

En las vecindades del centenario me ha parecido conveniente evocar algunas de estas ideas surgidas al filo de la lectura de Darío, evitando en lo posible el fácil despliegue de fuentes eruditas, citas y demás

aparato de comprobaciones textuales, útiles, pero enojosas. Rubén Darío nació, en Nicaragua, en 1867. Ambuló por muchos países, y, en definitiva, donde menos vivió fue en su Nicaragua natal, cuyo ambiente se le antojaba estrecho y demasiado primitivo para sus ansias principescas y para sus apetitos de sibarita, excitados ya en la infancia. Y ahora, en la altura del centenario, la obra de Rubén Darío oscila en el filo de la navaja, balanceándose entre la negación extrema de unos y la indiferencia de los más. Ha pasado; pasó; ya no existe. Le acribillan las dudas y las reservas, y hay quienes, en su fuego, la ridiculizan y chotean sin advertir que este juego de chirigotas y de retruécanos ha podido hacerse, y en realidad se ha hecho, con todos los poetas de todos los tiempos, sin exceptuar a ninguno, a condición, eso sí, de reconocerse en su obra la grandeza indispensable para que el chistoso de turno se detenga en la obra y se decida a tornarla en blanco de sus bufonadas.

En el filo de la navaja... Por allí andamos, pues, cuantos creemos que Rubén Darío es algo más que tema de pullas. Clásico, aspiró a diseñar seres de fino rasgo con palabras precisas, en poemas de acabada estructura. Romántico, vertió acerbos dolores en versos, a los cuales la carga emocional no logra romper. Y por encima de todo, creó un estilo propio, llamado habitualmente modernista, que ahora se nos ofrece para el estudio. Quienes hayan contemplado las celebraciones de este centenario sin extremo disgusto, convendrán en que no será perdido el examen de la sensibilidad modernista si mediante él nos acercamos a vislumbrar el misterio del alma hispanoamericana. La hurañez, la desconfianza, la altivez, el silencio hosco y contenido, la abulia, la ingenuidad en el contento, la ensoñación en dotes inalcanzables, la pérdida de la fe, el cósmico desencanto de la vida, el remordimiento, tantas cosas y tantos sentimientos que afloran, de golpe y a un mismo tiempo, o en grados alternos y sucesivos, en el alma del hombre hispanoamericano, hallan en Rubén Darío un expositor de privilegiada importancia. En la brevedad de su obra cabe todo eso, y cabe más sin duda, puesto que cupieron asimismo algunas gotas de poesía.

RAÚL SILVA CASTRO
Ahumada, 131. Casilla 4256
SANTIAGO DE CHILE

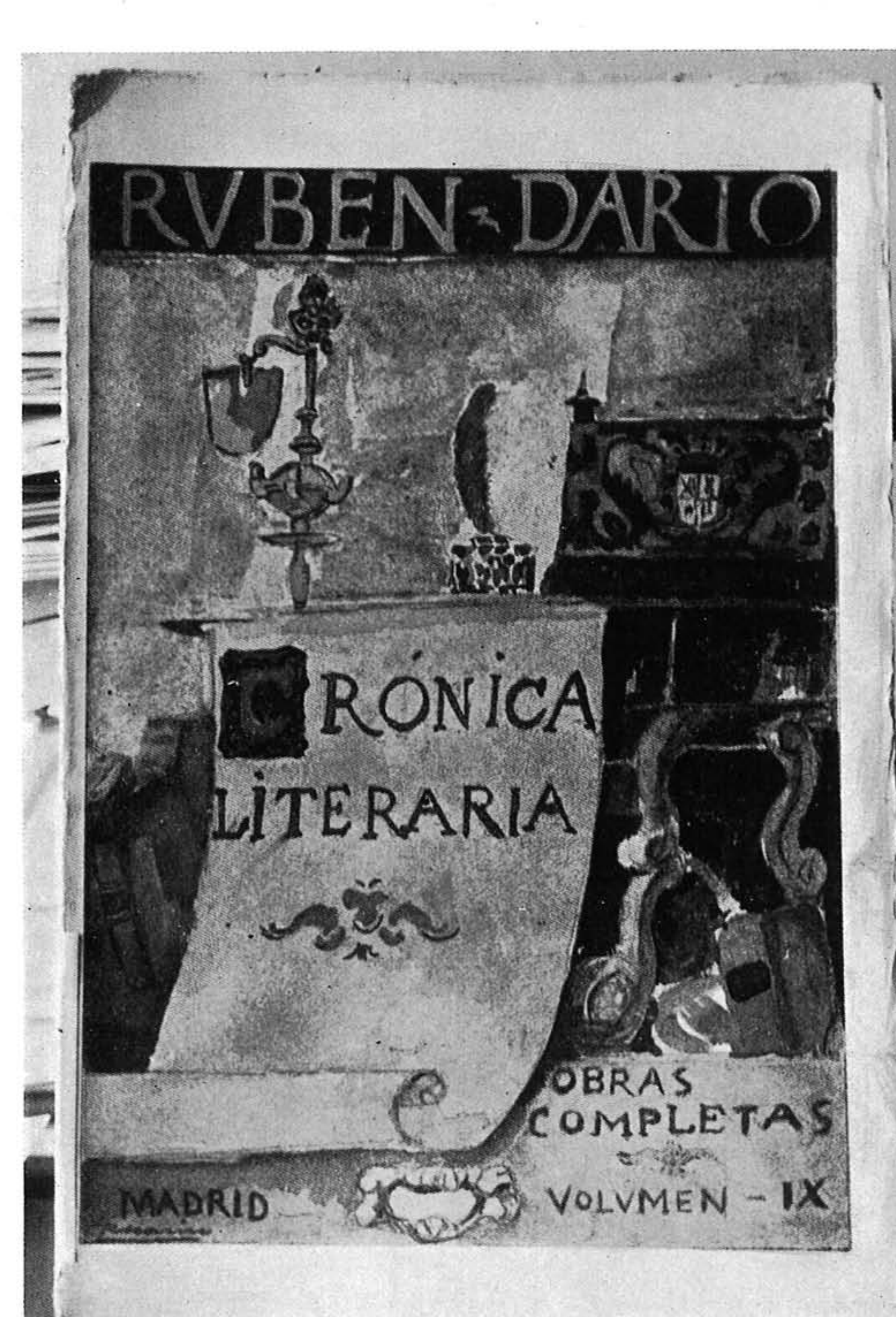

RUBÉN DARIO
CANTO A LA ARGENTINA Y ODA A MITRE

RUBEN DARIO

OBRAS COMPLETAS

PRIMEROS CUENTOS

VOLUMEN III


RUBEN DARIO
CRÓNICA
LITERARIA
OBRAS
COMPLETAS
MADRID
VOLUMEN - IX


SOLANS
VOLVMEN VI.
PEREGRINA-
CIONES
OBRAS
COMPLETAS
DE
RVBEN
DARIO
BIBLIOTECA RVBEN DARIO HIJO

RUBÉN DARÍO

OBRAS COMPLETAS

VOLUMEN XII

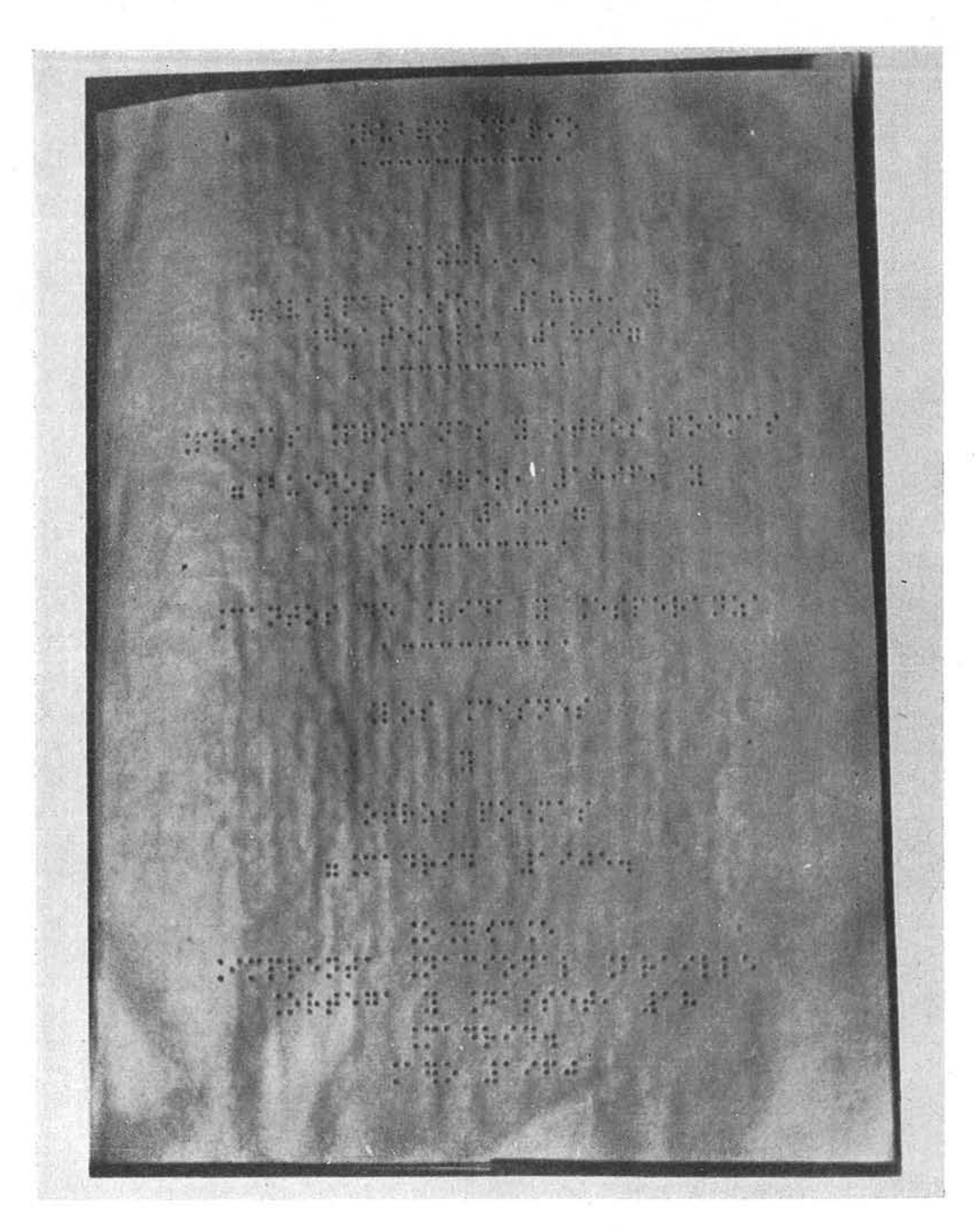
IMPRESIONES Y SENSACIONES

(INÉDITA)



BIBLIOTECA RUBEN DARIO

CONCESIONARIOS EXCLUSIVOS PARA LA VENTA
LIBRERÍA «FERNANDO FÉ»
PUERTA DEL SOL, 15
MADRID



Portada en Braille de la edición conjunta de *Azul, Prosas Profanas* y *Cantos de Vida y Esperanza,* publicada por la Imprenta de la Organización Nacional de Ciegos, de Madrid

ESTETICISMO Y MODERNISMO

POR

RICARDO GULLON

¿QUÉ ES ESTETICISMO?

Como la palabra esteta ha pasado a ser una mala palabra, antes de utilizarla conviene adoptar algunas precauciones para que no se la entienda a tuertas. Y no puede haber descripción cabal del modernismo sin tener en cuenta el esteticismo predominante en el período, sobre todo en los comienzos de la época modernista. Declararlo incompatible con tendencias obviamente contradictorias es, según he dicho a otro propósito, negarse a la complejidad natural de la época, y a la época misma. Y aún diré más: el esteticismo, como otras direcciones modernistas, sólo puede entenderse en el contexto de la realidad donde se produjo, no como impulso de evasión, en abstracto, sino como manera de mostrar la repulsa de los poetas a la sociedad sin ideales en donde les tocaba vivir.

La inclinación a subrayar lo referente a la belleza, convirtiéndola en finalidad de la creación artística, y aun de la vida, suele llamarse esteticismo; la exageración de esta inclinación hizo pensar que el arte no tiene otra finalidad que el arte mismo; es decir, la creación de objetos cuya hermosura basta para justificar su existencia. En este sentido ya algunos románticos se definieron como estetas y propagaron el culto a la belleza como religión natural del artista, transmitiéndolo a los parnasianos y a los modernistas, quienes adoptaron el cisne como símbolo de su credo (símbolo, digámoslo al paso, más rico y más ambiguo de lo que pensaba González Martínez cuando aconsejó retorcer el cuello al suntuoso animalito).

El esteticismo de los modernistas no condujo al inmoralismo, como según Renato Poggioli debiera ocurrir, naturalmente, a todo esteticismo. Siendo Poggioli quien resumió con más claridad los riesgos de esta inclinación, no sobrará citarle con relativa extensión:

> Esteticismo —dijo— implica supremacía del arte sobre la naturaleza, por un lado, y sobre la vida, por otro. En el primer caso es causa de artificialidad, o, más generalmente, de un arte que no se inspira en la observación y en la experiencia, sino en las fantasías del cerebro o en

los caprichos de la voluntad; en el segundo caso, lleva al artista a tratar la vida como si sólo fuera algo pasivo, materia prima para la creación artística, e incluso a moldear la vida misma según el patrón del arte. Los efectos de estas dos actitudes son nihilismo y hedonismo. El primero, al repudiar la moral y la conciencia, conduce a la indiferencia y a la apatía, a lo que Briusov llamaba, siguiendo a los parnasianos, «impasibilidad»; el segundo, al exaltar las emociones y los sentidos, conduce al triunfo de la pasión, a lo que Balmont llamó, demasiado románticamente, «transporte» (1).

Así, el esteticismo consistiría en hacer del arte la razón de la vida, lo que sería ir más lejos de donde nuestros modernistas llegaron. En ellos, esteticismo quiso decir independencia: el arte no debe estar al servicio de otra cosa que el arte mismo, no debe convertirse en instrumento para otros fines. La expresión «el arte por el arte» equivale a entender el arte sin trabas ni servidumbres. Si el esteticismo parece reaccionario desde la perspectiva de nuestro tiempo, en el suyo fue rebelde. Cuando derivó al «inmoralismo» es porque en última instancia fue un repudio total de los valores vigentes y una negación de la ética burguesa.

En el modernismo, desde muy pronto, desde Darío mismo, esteticismo significa más que belleza pura (la estatua no es de mármol, sino de «carne viva»); significa una adhesión a la idea, tan sobriamente expuesta por Keats, de que la belleza es la verdad y la verdad es la belleza. El esteta se convierte así, sin estridencia, en moralista. La hermosura que le atrae está basada en la armonía, en el equilibrio, en la justicia. La belleza es pura y verdadera y los principios estéticos se declaran vinculados a los morales. Juan Ramón Jiménez unirá en su ideología lírica —locución ya suficientemente expresiva de por sí— la ética y la estética en una eticoestética que Giner de los Ríos no hubiera desaprobado. El poeta, en vez de derivar al inmoralismo, se desliza suavemente hacia una consideración de su papel social como vigilante, y a ratos profeta, del orden eterno, del orden cósmico, que paradójicamente puede parecer revolucionario en un mundo donde la injusticia, máximo desorden, se ha instituido, suplantando a la armonía natural.

Conciencia de misión y aristocratismo

En Rubén Darío, a quien podemos tomar como arquetipo de las actitudes modernistas en este punto, es fácil advertir dos actitudes diferentes, aunque las determine o produzca una misma conciencia de

(1) Renato Poggiolo: *The poets of Russia.* Harvard University Press (Cambridge, 1960; p. 84).

misión. En la primera se afirma como delegado de la providencia para mantener en la tierra la hermosura de la verdad y la pureza del ideal; en la segunda aparece como representante de una aristocracia intelectual, integrada por cuantos disienten de la vulgaridad y la chabacanería profesadas por los detentadores del poder. Aunque más de una vez cediera al halago o al salario de los poderosos, a quienes despreciaba, sus humanas debilidades no empañaron la continuidad de esas otras actitudes que en verdad le constituyeron.

La primera tiene un origen preciso. Hasta finales del siglo XVIII los poetas conservaron ante los clanes dominantes la actitud subordinada, si no servil, que hoy sorprende (con sorpresa anacrónica) encontrar en Cervantes, Lope de Vega o Racine. Con la irrupción del romanticismo todo cambió: el poeta se sintió marcado por el destino y sintió la poesía como llama encendida para templar los corazones y transformar al hombre. («Olivo del camino», de Antonio Machado, es una transparente —y tardía— parábola sobre el tema.) Esa marca, en cuanto implicaba rebelión contra los poderes, y más contra las instituciones establecidas por ellos para perpetuarse, parecía de origen satánico, y como satánicos marcaron a ciertos poetas los exorcistas del justo medio, que por vocación u oficio acabaron convirtiéndose en inquisidores. Seducir u hostigar a los poetas ha sido, desde entonces, ocupación de la gentecilla adscrita a oficios policiales en la república literaria.

Satanismo o divinismo, a estos efectos es lo mismo. Después de todo, para las inquisiciones y sus escribas no es menos perturbador Jesús que Luzbel; acaso lo sea más. No tardó el rebelde en proclamar orgullosamente su identidad, y obra tan característica del primer romanticismo como *Enrique de Ofterdingen*, de Novalis, escrita en el quicio de los siglos, entre 1799 y 1801, muestra cómo a través de una curiosa alquimia creadora el protagonista ha sido desustanciado y suplantado por el autor. Enrique es Novalis y declara sin ambigüedad su convicción de ser el evangelista designado por Dios para predicar la buena nueva que se avecina.

En cuanto a Darío, es inexcusable comenzar citando el conocidísimo poema de *Cantos de vida y esperanza:*

¡Torres de Dios! ¡Poetas!
¡Pararrayos celestes
que resistís las duras tempestades,
como crestas escuetas,
como picos agrestes,
rompeolas de las eternidades!
... ...

El bestial elemento se solaza
en el odio a la sacra poesía
y se arroja baldón de raza a raza.
La insurrección de abajo
tiende a los Excelentes.
El caníbal codicia su tasajo
con roja encía y afilados dientes.

Torres, poned al pabellón sonrisa.
Poned, ante ese mal y ese recelo,
una soberbia insinuación de brisa
y una tranquilidad de mar y cielo...

Dos observaciones se imponen; una: hallamos aquí expresadas las actitudes antes descritas, conciencia de misión y aristocratismo intelectual, ligada y como derivada ésta de aquélla; otra: no es la rebeldía, sino la serenidad, consecuencia de la convicción y de la fuerza, lo destacado en quien reconoce y afirma frente a los demás su destino providencial. Por eso no será el satanismo sino el profetismo lo que caracterizará —lo que caracteriza— el mensaje «redentor» de Darío. La palabra «torres», equivalente a baluarte defensivo, elimina de la composición todo tinte de agresividad: los poetas aguantarán los embates de las tempestades con calma mineral; así los ve el lector en la sencilla imaginería culminante en el quinto verso de la primera estrofa copiada: «rompeolas de las eternidades», que no por casualidad recordó y reprodujo Antonio Machado durante la guerra civil española de 1936-1939. Las imágenes sirven a una intuición de inequívoca fortaleza y pasividad: torres, pararrayos, crestas, picos, rompeolas. Más adelante se dice cómo la serenidad, la calma y quizá el orgullo serán las armas de la victoria. (Ahora mismo veremos cómo éste y el desdén lo llevaron a la ofensiva.)

Caníbales y filisteos

Puede leerse mal este poema si se lee fuera del contexto epocal que lo determina, del contexto más reducido de la obra rubendariana y del libro de que forma parte. No se le comprenderá cabalmente si no se empieza aclarando quién era ese «bestial elemento», esos «insurrectos» y «caníbales» aludidos por el poeta. No es, no son, desde luego, los desposeídos, los ofendidos y perpetuamente humillados de la tierra. La tentativa de identificar a los «Excelentes» con los poderosos y con los ricos, es sencillamente grotesca. La excelencia en que Rubén Darío piensa es excelencia espiritual e intelectual, consiste en gracias del alma y no en dones de la fortuna; es excelencia interior, invulnerable a los ataques del «bestial elemento». No habla de situación social, sino de

jerarquía moral, y la «insurrección de abajo» es la misma que veintitantos años más tarde describiría Ortega en un libro donde el especialista y el señorito satisfecho resultan ser paradigmas del nuevo bárbaro cuyo alzamiento amenaza a la cultura.

Los «otros» son los filisteos, parásitos intelectuales, el «vulgo errante, municipal y espeso» del Versalles otoñal, los imbéciles condecorados o sin condecorar que pululaban —y pululan, ¿o no?— por ministerios, parlamentos, academias, ateneos, redacciones; los que hacían añorar a don Ramón del Valle-Inclán un rey idealizado y popular sólo posible en su fabulosa imaginación. Pasando de la torre a la flecha (en un soneto poco citado: «Tant mieux...», de *El canto errante)* enumeró Darío, con sarcasmo poco frecuente en él, la lista de los inmundos:

Gloria al laboratorio del Canidia,
gloria al sapo y la araña y su veneno,
gloria al duro guijarro, gloria al cieno,
gloria al áspero errar, gloria a la insidia.

Gloria a la cucaracha que fastidia,
gloria al diente del can de rabia lleno,
gloria al parche vulgar que imita al trueno,
gloria al odio bestial, gloria a la envidia.

Gloria a las ictericias devorantes
que sufre el odiador; gloria a la escoria
que padece la luz de los diamantes,

pues toda esa miseria transitoria
hace apremiar el paso a los Atlantes
cargados con el peso de su gloria.

¡Qué estupendo derroche de confianza y de seguridad! Gloria había de ser la palabra en torno a la cual girase la sátira; gloria es palabra reiterada, obsesiva, más cruel cuanto más se acumula y se acumulan las enumeraciones, describiendo a los hostiles en imágenes despectivas y violentas: animales repugnantes, cieno, palabras en que restallan las bajas pasiones —rabia, odio, envidia— de aquéllos. Y todo contrastando con la soberdia seguridad de los Atlantes, de los poetas cuya luz ofende a la «escoria», obligada a soportar su oscuridad sin brillo. Torres de Dios, Atlantes, diamantes..., seguros de su fuerza y de su destello.

Rubén Darío contempla un panorama de codicias, de materialismo rampante, de indigencia espiritual; una sociedad regida por la idea del lucro y la dominación de los fuertes sobre los débiles, y lo contempla en las naciones consideradas aisladamente y en las relaciones inter-

nacionales. De ahí que, como José Martí —el héroe por excelencia—, José Asunción Silva, Juan Ramón Jiménez, Julián del Casal, Antonio Machado..., se vea o se quiera ver y ver a sus iguales como fortalezas en medio del campo (a sus ojos, campo de batalla) asediados por fuerzas que lo tienen todo, menos la poesía; todo, menos la palabra que hace a los poetas semejantes a Dios. Que para ellos la Providencia sea más y más una metáfora, no contradice lo que estoy diciendo: alguien había de ocupar la gran vacante y nadie más indicado que quien al poner nombre a las cosas podía emular al creador. Desear ser dios era, tal vez, el modo de empezar a serlo y, después de todo, Miguel de Unamuno afirmó que Cristo se había divinizado a fuerza de desearlo.

Política y poesía

En un mundo de rampante mediocridad no sobraba recordar, como José Enrique Rodó recordó en *Ariel*, que «la gran voz de Carlyle había predicado ya, contra toda niveladora irreverencia, la veneración del *heroísmo*, entendiendo por tal el culto de cualquier noble superioridad». Y menos sobraba expresar a la vez el disentimiento de lo presente y del estéril confinamiento en la nostalgia. El papel de los héroes —Ibsen lo mostró dramáticamente— consistía en combatir esa mediocridad y es en el arte donde Rodó captó la vibración, «con honda resonancia», de «las notas que acusan el sentimiento, que podríamos llamar de extrañeza, del espíritu, en medio de las modernas condiciones de la vida» (2). No eran solamente palabras, palabras, palabras: los «héroes» del modernismo combatieron contra la sociedad y fueron cayendo en diversas formas y en diferentes circunstancias. Impresionante lista la de los suicidas y los asesinados (unos por inconformistas, otros por violentos, que era su modo de declararse en contra: Salvador Díaz Mirón, José Asunción Silva, Delmira Agustini, Leopoldo Lugones, Alfonsina Storni, José Santos Chocano...: los muertos en oscuros campas de batalla, como José Martí y Federico García Lorca...; los asesinados por el asco y las drogas, como Rubén Darío; los fallecidos en el exilio interior, como Julián del Casal, Miguel de Unamuno y Julio Herrera Reissig, o exterior, como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y César Vallejo.

Acusar de escapismo a los modenistas parece injusticia evidente. Si en la mayoría de los casos se negaron a tomar partido, a ser hombres de partido, nadie debe extrañarse. Unamuno hablaba por todos cuando

(2) *Ariel*, ed. Austral, pp. 83 y 84.

afirmó la voluntad y la necesidad del disentimiento. Política y poesía son mundos diferentes, y no sobrará citar unas palabras de Yeats que contestan a objeciones esgrimidas con frecuencia contra quienes se niegan a adulterar su compromiso y su fidelidad a la belleza-verdad. Escribiendo a un corresponsal de opinión distinta a la suya, le decía: «No entiendo lo que quiere usted decir cuando distingue entre la palabra que le da la idea y la palabra más bella. A menos, por supuesto, que lo que usted quiera decir es que la belleza de detalle debe subordinarse a la del efecto total, me parece como si alguien dijera: "No me importa que mi sonata sea musical o no con tal de que exprese mis ideas". La belleza es el fin y la norma de la poesía; ésta existe para encontrar la belleza en todas las cosas: filosofía, naturaleza, pasión...; en lo que usted quiera. Tan pronto como rechaza la belleza, destroza su propio derecho a existir. Si necesita exponer las ideas por lo que ellas valen, escriba prosa. En el verso están subordinadas a la belleza, que es su alma, si es que son verdaderas» (3). La prosa a que Yeats se refiere es la adecuada para el pensamiento lógico, para la información y la comunicación, mientras la poesía, reveladora de intuiciones, se consagrará por la gracia con que se alcance a exponerlas. Sin exageración, es posible afirmar que los modernistas, en Irlanda como en Nicaragua, pensaban que nada que pudiera decirse en prosa informativa sería poesía (4), y ese pensamiento no les impedía utilizar la prosa —otra prosa— como vehículo complementario de la protesta que antes escribieran, conforme hizo Darío, en el ala de los cisnes.

La torre de marfil era una tentación, y así se dice en el poema inicial de *Cantos de vida y esperanza,* pero la vida y la esperanza presentes en el título no son las de la soledad incomunicada, sino las de la comunión cordial. El poeta quiere descender y desciende a los abismos para reconocerse en la sombra: no para clausurarse en la contemplación narcisista, sí para enfrentarse con el rostro del extraño hermano allí escondido. Después saludará al optimista y apostrofará al imperialista Teodoro Roosevelt con la voz de todo un continente, seguro de tener a Dios de su parte.

En «Revelación», el dios de que está poseído el poeta es Pan y Jehová y el Dios de los cristianos; cualquiera y todos ellos, hablándole y dejándose oir en él y por él cuando el espíritu está colmado de viento, sol, infinito... Por eso parece lícito describir las iluminaciones de la creación como operación mágica en que se asimilan lo cósmico, lo

(3) Citada por RICHARD ELLMANN: *The identity of Yeats.* Oxford University Press (Nueva York, 1964; p. 42).

(4) «No debe expresarse en poesía sino lo muy profundo, lo muy amargo, lo muy delicado, lo muy tierno», había escrito JOSÉ MARTÍ *(Obras completas,* edición Trópico, vol. LXIII, p. 165).

humano y lo divino. Poeta y dios se identifican cuando dan vida a la materia inerte y la transforman. La lira es instrumento de poder y, por serlo, sienten sus portadores orgullo que no cede al de quien porta la espada, según Darío mismo escribió en otro poema, «Retorno», incorporado como el anterior a *El canto errante*.

En el más pitagórico de sus textos, el que empieza diciendo: «Ama tu ritmo y ritma tus acciones» *(Prosas profanas)*, expresó aún mejor cómo se sentía número celestial del que brotaba o podía brotar la gracia. El poeta tiene la llave del canto, la que abre las puertas de la armonía; al abrirlas, ésta resplandece y todo es diferente: más claro y más hermoso. En Darío, como en Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle-Inclán, Leopoldo Lugones, Herrera Reissig..., la poesía es, cada vez más, medio de revelación, fuerza capaz de resplandecer con la verdad-belleza; sus descubrimientos, o sus conquistas, anexionan incesantemente mundos nuevos. Además, la poesía tiene virtud inmortalizante. Las torres de Dios no serán inmortales en la carne; sí en el poema. El desengañado Unamuno no encontrará otro recurso a que acogerse para no morir del todo, y Manuel Gutiérrez Nájera tituló *Non omnis moriar* la última de sus obras, donde los átomos becquerianos reaparecen para garantizar la supervivencia del cantor en el canto.

Parnasianismo y simbolismo

El estetiscismo modernista se manifestó en varias direcciones; dos de ellas conviene recordarlas ahora: prolongó la corriente parnasiana, iniciada en Francia por Théofile Gautier, y se esforzó por expresar las intuiciones desencadenantes del poema en forma sugestiva y no en forma conceptual, dejando impreciso lo que acaso se presentara indecisamente a la imaginación. Deseo de perfección formal y, a la vez, voluntad de dejar —acaso de crear— en el poema una cierta penumbra. Las dos corrientes se inspiran en idéntico anhelo de belleza: la nitidez y tersura del verso «marmóreo» (pues así lo llamaron) y la musicalidad y el misterio del poema simbolista. El lector sería deslumbrado por la perfección formal e impregnado de presentimientos —más que de sentimientos—. Las ideas no se impondrán por el rigor de la lógica, sino, si acaso, se insinuarán por la seducción de su armonía.

La primera tendencia puede resumirse diciendo que los parnasianos quisieron ser artífices de la palabra, tratarla como el joyero trata los materiales de su oficio y realizar con ella primores duraderos, elegancias suntuosas. Fue Gautier quien dijo: «para el poeta las palabras tienen en sí, y aparte de su significado, hermosura y valor propios, como

esas piedras preciosas que antes de ser talladas y engarzadas en pulseras, sortijas y collares, encantan al entendido que las ve centellear y viéndolas se siente feliz, como el artista que al contemplar imagina de qué forma podría montarlas en una joya». La otra corriente tiende a extremos como el representado por el ruso Afanasi Shensin (Fet), para quien la poesía es canto sin palabras, una emoción literalmente inexpresable.

En el modernismo hispánico predominó inicialmente el esteticismo de raíz parnasiana; pronto se impuso la tendencia profunda, y ya lo mejor de José Asunción Silva, las *Soledades* (1903), de Machado, y los *Cantos de vida y esperanza* (1905), de Darío, navegan por el gran río simbolista. Disonó esta poesía en un mundo donde todavía resonaba el fragor del verso «rotundo» a la nuñezdearce, y sorprendió porque lo insólito estaba en la intuición y no en la palabra que fluía sencilla y transparente. Todavía hoy esa engañosa sencillez despista a muchos lectores de Antonio Machado que, prendidos en la transparencia verbal, se preguntan cómo es posible que la creación resulte aparentemente sin misterio y a la vez tan de veras misteriosa.

Y a ese misterio, o para decirlo en tono más apagado, a esa ambigüedad querida, buscada, tenderá en definitiva el esteticismo modernista: los parques viejos y las galerías del alma son espacios en penumbra y lo que alguien tomó por antiintelectualismo fue decisión de presentar los sentimientos en su equívoca indefinición original. Lo inefable tiene su ritmo y hay un modo propiamente lírico de fundir los mensajes de la conciencia con las fluctuaciones de lo inconsciente, siempre captadas a medias, cuando son captadas, en ese ámbito turbio de los olvidos donde se origina la poesía.

En el modernismo —y en los precursores más directos, Bécquer y Rosalía de Castro— se afiram, junto al misterio, la videncia. El poeta es el vidente y el visionario. Si poetizar es descubrir, es también así porque, como dijo Salinas, súbitos relámpagos le dejan ver territorios, o fragmentos de territorios, ignorados por los insensibles a las iluminaciones. En el prólogo a *Versos libres* (1882) escribía José Martí (y obsérvese cómo se adelanta medio siglo al *Donner a voir* de Paul Eluard): «Lo que aquí doy a ver lo he visto antes (yo lo he visto, yo) y he visto mucho más, que huyó sin darme tiempo a que copiara sus rasgos», y en una carta reiteraba y precisaba la condición visionaria de su poesía: «¿cómo he de ser responsable de las imágenes que vienen a mí sin que yo las solicite? Yo no he hecho más que poner en versos mis visiones» (5). Y cuando Antonio Machado se adentra por sus secretas galerías, va siguiendo figuras del sueño y buscando otras,

(5) Carta a Diego Jugo: *Obras completas*, ed. Trópico, vol. XX, p. 218.

entrevistas a la luz de esos relámpagos que las hicieron visibles un instante.

Y apenas será necesario decir que Martí y Machado son artistas calculadores de distancias y cadencias, artistas sensibles a la atmósfera y conocedores de los recursos adecuados para lograr la perfección de la rosa. Pues si Juan Ramón dijo del poema: «No le toques ya más / que así es la rosa», fue, como aclaró luego, «después de haberlo tocado hasta la rosa». Ya sé que Martí se preguntó alguna vez si tenía derecho a revisar, en nombre del arte, lo dictado por la musa, pero esa pregunta parece más emocional que intelectual, suscitada por los restos de ideología romántica que, revueltos, heteróclitos, supervivieron hasta el final del modernismo —si es que no flotan todavía en las conciencias o las subconsciencias del presente.

El imperativo de claridad quizá sólo conviene a la poesía lírica en la medida que lo practican los modernistas, para quienes el empeño poético no consistía en descubrir el objeto, sino en sugerir lo que el objeto hacía sentir. No se pida a los poetas objetividad, en el sentido de presentación minuciosa y total de las cosas; lo que de ellos puede esperarse es la expresión sensible de impresiones acumuladas. En la complicada y fulgurante operación imaginativa que es la creación poética, el acento no recae sobre el acto de pensar, sino sobre el modo de intuir; por eso, vista la imposibilidad de captar racionalmente el fluir de la vida, los poetas ulteriores derivaron más y más al irracionalismo. No es Ortega sino Santayana quien piensa como ellos al decir palabras que ya he citado en otra parte: «un verdadero poeta es el que coge el encanto de cualquier cosa, cualquier algo, y deja caer la cosa misma». Pero en los modernistas lo consciente nunca se deja avasallar del todo, como puede verse en Juan Ramón Jiménez, que cada vez fue sintiendo más y más la plenitud del ser y de la poesía como conciencia, volviendo del revés el anhelo expresado por Darío en «Lo fatal».

El aristocratismo de Rubén se declaró en múltiples ocasiones, directa o indirectamente. De sus confesiones programáticas recordaré primero las del prólogo a *Prosas profanas*. Al atacar al «universal personaje» llamado *celuiqui-ne-comprend-pas* cita ejemplos de la prolífica especie que hacen ver en quien estaba pensando al escribir los poemas: «profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, *rastaquouère*». Una mención desdeñosa, al pasar, y la declaración de que su estética es «acrática», es decir, personal, no sujeta a discipulazgo y menos a imitación.

Si confiesa su aversión a la vida y al tiempo en que le tocó vivir y su nostalgia del pasado, es para soñar un futuro construido sobre realidades más auténticas —y por eso más válidas estéticamente— que las

mezquindades vigentes. ¿No era rigurosamente cierta la imposibilidad de cantar a los presidentes en el idioma apto para evocar a los héroes mitológicos de América? Tan exacta resultó que cuando Darío la olvidó, alguna vez, no tardaron lectores y críticos en censurarle —o disculparle— el abuso. Sobre el indigenismo proclamado por él se levantaron luego empeños cuya vigencia hoy no se discute.

Explicación de lo minoritario

En el prefacio a *Cantos de vida y esperanza* vemos confirmado el respeto «por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del arte» y la aversión «a la mediocridad, a la mulatez intelectual, a la chatura estética»; en el de *Los raros* vuelven a manifestarse «la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de belleza». Nadie se sorprenda si la falange de los mediocres arremete contra quien tan despectivamente los trata. Con la madurez se atenúan las cóleras iniciales de Darío, cediendo el paso a la indiferencia, pero todavía de cuando en cuando surgirán llamas de la vieja hoguera. Sigue su camino y dice su palabra «con una modestia tan orgullosa, que solamente las espigas comprenden». Antonio Machado practicará y recomendará luego el «orgullo modesto», y en este deliberado oximoron de los poetas está la clave de su actitud. Frente a «la mediocracia pensante», orgullosos (6); junto al hombre, que para ellos es siempre el prójimo, modestos por naturaleza y por inclinación.

Al publicar *El canto errante* constata Rubén la existencia de una *élite,* a la cual «se debe la conservación de una íntima voluntad de pura belleza, de incontaminado entusiasmo», y advierte que las predicaciones de «ese cuerpo de excelentes» no van acordes. Las discrepancias le parecían tolerables y, más aún, convenientes, porque gracias a ellas se impediría la constitución de una doctrina y de una ortodoxia, la implantación de un dogma. La minoría, integrada por diferentes, siguiendo impulsos contradictorios, es garantía contra imposiciones, artísticas o de las otras, salvaguardia de una libertad que no solamente afecta al creador, sino al hombre. El aristocratismo, al oponerse a la mediocridad se opone a la nivelación que ésta trata siempre de imponer, siguiendo el impulso natural a la uniformidad que su ley interior le impone. Por eso los poetas modernistas se veían como defensores

(6) Ya Ibsen había dicho enfáticamente por boca de uno de sus personajes: «La mayoría nunca tiene razón; os lo repito: ¡nunca! Esa es una de las mentiras sociales contra las que el hombre libre debe rebelarse.» (Stockmann, en *Los pilares de la sociedad.)*

de una libertad amenazada, so pretexto de igualitarismo, por los ortodoxos de todas las ortodoxias.

¿Por qué se olvida con tanta frecuencia la sabidísima declaración rubeniana: «Yo no soy un poeta para las multitudes. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas.»? Quien se siente voz de Dios, sustituto de su silencio, ha de sentirse voz del pueblo, que acaso es lo mismo: si aquél calla es porque éste no dice nada, y en el callar como en las cóleras se identifican. Cuando en Darío hay política es «porque aparece universal»; porque dejó de ser la política de los políticos para ser la de los pueblos, entre quienes el poeta encuentra el espacio natural de la poesía, el origen y el eco del clamor, que suena en los *Cantos* como «clamor continental», siendo, como era y es, tan intensamente personal. «El vate», había escrito ya Díaz Mirón en «Sunsum» (1889), no ha de decir en la canción su dolor, «sino el dolor humano».

Se reprocha a los minoritarios falta de contacto con la vida —¿con qué vida?— cuando de lo que se alejaron es de la vida literaria. Puede observarse este fenómeno en ciertos ataques a la soledad de Juan Ramón Jiménez, por estar «cada vez más dentro de [la] vida y más fuera de la literatura» (7), sin que el ensimismamiento le distanciara de la realidad, como bien se advirtió en la hora de la prueba. En poemas como «El fiel definitivo» y «Réquiem» dejó escrito el testimonio de cómo supo vincularse al hombre, a los hombres y sentir y padecer con ellos.

La extensión y propagación de las ideas democráticas dio lugar a cierta confusión y deformación de conceptos. En manos de los demagogos unas veces, de los ineptos otras, la democracia cesó de ser forma de organización política para convertirse en tabú. La igualdad de derechos pareció exigir la igualdad en los intelectos; todos los hombres siendo iguales, no les sería negado el acceso a nada. Los problemas científicos y técnicos escaparon por su naturaleza a esta nivelación: las teorías de Einstein, por ejemplo, ni están al alcance de la mayoría, ni pueden allanarse para que las asimile sin esfuerzo. A este hecho nadie objeta, claro, pero en cuanto se pasa a los dominios del arte las actitudes cambian y la beocia protesta si el poema o el cuadro le resulta ininteligible o siquiera difícil. Desde Píndaro a Neruda, la poesía reclama una atención y un silencio de que «las ocas» no suelen ser capaces; por eso frente al agresivo griterío de quienes sólo son esforzados en el no esforzarse, el poeta se clausura, de un modo o de otro.

---

(7) De una carta publicada por José María Martínez-Cachero, en *Andrés González Blanco* (Oviedo, 1963), p. 33.

¿Se aristocratiza? Sí, si aristocracia significa, como Ortega pensaba, autoexigencia y disciplina. Es fatigoso y monótono repetir una y otra vez lo mismo, pero según Gide decía, «como nadie escucha, es necesario volver a empezar constantemente», recordando por enésima vez que el minoritarismo modernista no es político, sino intelectual, y que no excluye a nadie, sino a quienes se excluyen por pereza intelectual o por falta de curiosidad, que viene a ser lo mismo. Juan Ramón Jiménez dedicó lo mejor de su obra «a la inmensa minoría»; un poeta contemporáneo, Blas de Otero, escribe la suya para «la inmensa mayoría». ¿Cuál es la diferencia? A mi juicio ésta: Juan Ramón pensó su dedicatoria en un mundo menos politizado que el presente y teniendo en cuenta sensibilidades, no clases sociales; Otero la redactó contra minorías que el autor de «Espacio» no hubiera considerado tales: minorías de políticos usurpadores a las que ambos poetas, cada cual a su modo y conforme a su estilo, se enfrentaron sin vacilación.

Hacia 1940, en el destierro y tras la dramática experiencia de la guerra civil española, dictó Juan Ramón una conferencia sobre el improbable (para él) tema de «Aristocracia y democracia». Es un texto poco conocido y merecedor de serlo mucho, donde resume sus ideas sobre la cuestión. Llama aristocracia a «el estado del hombre en que se unen, unión suma, un cultivo profundo del ser interior y un convencimiento de la sencillez natural del vivir: idealidad y economía». Y al aristócrata lo define como «el que necesite menos exteriormente, sin descuidar lo necesario, y más, sin ansiar lo superfluo, en su espíritu (8)». Sobriedad y sencillez le parecen características esenciales del aristócrata y no puede chocar que en el pueblo (en el campo) haya encontrado «los mejores ejemplos de aristocracia congénita y progresiva». Aristocratismo y popularismo van juntos, caminando como de la mano, en el espíritu y la querencia de los modernistas, y esta previsible simbiosis fue fecunda, al moderarse y frenarse lo primero por lo segundo.

El desdén por lo aristocrático implicaba, según el andaluz universal, desdén por lo mejor, o por el deseo de lo mejor. Señaló lo absurdo de condenar como esteticismo el amor de lo bello, incluso en cosas «inútiles», como flores o pájaros. Parece como si hubiera leído aquel olvidado apólogo cuya sustancia puede resumirse en su título: «¿Para qué sirven las rosas?» En todo caso, respondiendo a un cubano, «hombre de chorizo y vinote», le recordaba que no hay incompatibilidad entre la luna y la hogaza (9); o sea, que la sensibilidad no está reñida con el conocimiento del mundo.

(8) «Aristocracia y democracia», en *University of Miami Hispanic American Studies*, núm. 2, p. 93.
(9) *Ibídem*, p. 106.

La aversión al vulgo literario es consecuencia de una actitud exigente del poeta para consigo mismo y para con los demás. El modernismo se propagó en España estimulado por un impulso de protesta contra la vulgaridad acartonada y la plebeyez intelectual de los barbados mentecatos que habían erigido a Madrid en capital de La Mancha. No la resentían menos los peninsulares que los ultramarinos, Valle-Inclán que Martí, Machado que Darío, y los unos como los otros se distanciaron, intelectual si no físicamente, de la que Julián del Casal llamaba (en «Obstinación») «la turba humana», sintiéndose, como este pobre se sintió, aislados en un medio hostil. Tanto como la neurosis, fue la voluntad de subrayar ese aislamiento lo que retuvo seis años a Juan Ramón en su Moguer natal, entre 1906 y 1912.

Los muchos y los pocos

La distinción entre los muchos y los pocos es un hecho y será inútil negarla, aunque quepa explicarla, como lo ha hecho el crítico inglés C. S. Lewis, desde otros supuestos que los tenidos en cuenta hasta ahora. Lewis dejó a un lado, desde luego, política, moral y psicología, y elevándose sobre las disputas particulares señaló la posibilidad de ser mayoritario en un arte y minoritario en otro. No será lo frecuente, pero tampoco sería difícil señalar ejemplos, como el de Rubén mismo, selecto en poesía y de gusto menos refinado en música y pintura (las ilustraciones de *Mundial magazine* no acreditan en su director sensibilidad y gusto para las artes plásticas).

Según Lewis, un buen libro es el que exige ser leído de cierta manera; un mal libro el que puede ser leído de otro modo. «Si decimos —añade— que a *A* le gustan las revistas femeninas y a *B* le gusta Dante, parece como si gustar tuviera en ambos casos la misma significación, como si se tratara de una misma actividad, aunque dirigida a objetos diferentes. [...] No es exacto esto» (10). Y no lo es por razones obvias que no creo necesario recordar aquí. Baste con apuntar esta diferencia entre los muchos y los pocos: los muchos, según Lewis, son quienes leen por recurso; la lectura no les impresiona; es algo marginal que no deja recuerdos. Los pocos, leen y, sobre todo, releen por necesidad; la lectura es para ellos experiencia transformadora, ingrediente vital, algo que no se olvida.

No es lícito, pues, equiparar los muchos con los «sapos» y «arañas» atacados por Darío. El profesor Lewis aclaró el problema, porque los hostiles no son los indiferentes. Quien hostiga a los minoritarios por

(10) C. S. Lewis: *An experiment in criticism.* Cambridge University Press, 1965; p. 1.

saberlos mejores no es la mayoría, sino otra minoría. Los muchos, dice el crítico inglés, pueden ser moral o psicológicamente excelentes, y entre ellos hay grupos tan honorables como el de los profesionales para quien la lectura es trabajo, o el de los esforzados en leer para estar al día y seguir de cerca las corrientes de la moda literaria (11). Los enemigos de los modernistas se reclutaron, quizá, también en esos sectores, pero más comúnmente entre los apegados a la tradición y los adversos al esfuerzo intelectual.

El análisis de Lewis tiende a superar los antagonismos entre escritor y público derivados de una situación como la padecida por los modernistas y tal vez más agudamente por sus herederos (y, en parte, antagonistas) los vanguardistas de la entreguerra. El «público», o lo que hacía sus veces (se demostró en el asalto a la *Olimpia,* de Manet), podía ser violento, agresivo, y suscitar en justa correspondencia las reacciones y escándalos que en este siglo pusieron en práctica dadaístas y surrealistas. En casos como la protesta contra Anatole France y antes, en España, contra Echegaray), la burguesía encontró la horma de su zapato.

Pero el problema de la oposición o incomprensión a los movimientos renovadores no ha dejado de serlo, aunque en los últimos treinta años se plantee bajo signo distinto: el de la oposición entre la cultura de los menos y la subcultura, infracultura y anticultura de los más. El esteticismo modernista, que tan mala prensa tuvo durante años, podrá ser reinvidicado en un futuro próximo como la legítima defensa del creador contra el filisteo, contra los tecnócratas de la inteligencia que con eficacia y rigor se empeñan en promover un clima de especialización limitadora y contra quienes ponen los inmensos medios de comunicación de que dispone nuestro tiempo al servicio de la degradación y corrupción sistemática del gusto, es decir, del hombre. Pues si ahora, como entonces, la vitalidad de la cultura depende, conforme piensa un sociólogo tan eminente como Edward Shils, de la vitalidad de sus minorías (12), cuanto las debilite afectará negativamente a la cultura y, en definitiva, al hombre.

RICARDO GULLÓN
The University of Texas
(USA)

(11) He resumido en estos párrafos las pp. 1-10 del citado libro de C. S. LEWIS.

(12) Véase el ensayo de SHILS: «Mass Society and its Culture», en el número especial de *Daedalus* (vol. 89, núm. 2, primavera 1960), dedicado a *Mass Culture and Mass Media.*

SOBRE UN «DESCUBRIMIENTO» DE RUBEN DARIO

POR

JOSE MARIA SOUVIRON

El descubrimiento de un poeta, mejor dicho, de la poesía en un poeta, es un tema que, habiendo sido tratado en muchas obras, aún permanece en un misterio del que, seguramente, no saldrá nunca. Un hallazgo que hiciese perder ese misterio anularía, inmediatamente, el propio valor de lo poético. Podremos acercarnos, a tientas, a ese misterio, encontrar caminos que nos lleven hasta su proximidad más exaltante, pero de cada uno de esos intentos se logrará sólo la convicción de que, cuando hemos creído estar a punto de desvelar tal conocimiento, éste se retira, dejándonos maravillosamente burlados, y para nuestro bien. Constantemente, y con una intensidad que corresponde al grado de sensibilidad de que cada uno dispone, nos estamos encontrando con sensaciones de poesía, pero nunca llegamos, si acaso nos proponemos llegar, a conocer el «cómo» de esos encuentros y la explicación de su esencia.

Quizá todas esas aproximaciones no sean sino retornos a impresiones primordiales, a iniciales expectaciones y sorpresas de nuestra infancia, nacidas en contacto, más que con una pureza natural, con una disposición al asombro. El secreto de las cosas se nos revela de pronto, como si nunca las hubiésemos visto. Alguien dijo que un hombre no puede asomarse a la ventana sin ver algo que nunca vio antes. Pero si esta impresión, o sucesión de impresiones, es misteriosa en cuanto se refiere al contacto de nuestra naturaleza personal con la naturaleza exterior, no lo es menos cuando damos, por vez primera, con una poesía hecha, expresada ya por un poeta, que llega hasta nuestro espíritu con una fuerza de novedad, de primer encuentro con algo que no sabíamos que existía «así», y en el que nos conmueve la interpretación de nuestro propio sueño con unas palabras que acaso llevábamos dentro, pero que no habíamos conseguido reunir y coordinar del modo que el poeta nos las ofrece. La biografía ideal (y al parecer imposible) de un poeta no debería referirse a las fechas de su nacimiento, de su educación, ni siquiera las de la publicación de sus libros, sino a la enumeración explicada de los sucesos que constituyeron, no sólo su vocación, sino el desarrollo de su sensibilidad traspuesta a su obra.

En todo descubrimiento de un poeta hay una especie de inocencia, compartida entre el mismo poeta y el lector. Una alegría de paraíso constante, en la que cada día descubriéramos de nuevo el mundo, como si todos siguiéramos siendo el primer hombre durante el primer día.

Estos descubrimientos no exigen una edad determinada, ni la receptividad de un vacío que espera llenarse con algo. Basta con que el ánimo dispuesto y el ánima despierta estén en aptitud de recibir la buena nueva poética, dicha como nunca la oímos decir. Pero es indudable que esas impresiones de hallazgo son más fuertes, más definitivas y más penetrantes cuando se las recibe junto a los primeros contactos con la vida sensible, en un tiempo en el que sabemos responder al pasmo, a la sorpresa, a la maravilla de lo inesperado que, en cierto sentido, estábamos queriendo esperar, deseando conocer. En otras palabras, con una disposición de amor mediante la que descubrimos nuestro enajenamiento, nuestro sobresalto, una especie de estupor comunicativo que nos hace mejores y más completos de lo que éramos un momento antes del descubrimiento.

Este es el motivo de que a ciertos poetas que nos revelaron un mundo cuando nosotros no estábamos en disposición de verlo sin su ayuda, no podamos nunca discutirlos ni juzgarlos del todo, y de que, en el caso de haberlos juzgado por obedecer a determinadas circunstancias de tiempo o de costumbre, volvamos inevitablemente a ellos para encontrar, quizá con otro sentido más puro, aquello que nos hizo quererlos el día que los vimos por primera vez en una de sus obras. Tengamos en cuenta, a pesar de todo lo dicho, que las impresiones poéticas no son abundantes, que son pocos los poetas en quienes nos sentimos, no diré interpretados, sino comprendidos, y que en cada nuevo descubrimiento hay un peligro de sustitución, algo así como una idea avasalladora de que lo que acabamos de encontrar en esas circunstancias de plenitud, borra o aleja lo que habíamos obtenido del otro

Toda poesía, por excelsa que sea, está sujeta en parte (y nada más que en parte) a circunstancias de época, de modos y modas, de influencias generales, de ámbito cultural y hasta de condiciones sociales del momento en que es producida. Lo que distingue a la verdadera poesía de la seudopoesía o de la poesía «voluntaria» es el vencimiento, a la larga o a la corta, de esas condiciones particulares. Por lo demás, la poesía perdurable no puede ser despojada de su forma ni de sus aspectos meramente externos para acomodarla al uso de otro tiempo. Lo que es, es, y hay que amar las cosas y su interpretación por lo que son en sí, y no abandonarlas por un afán de estar *al día*. La duración de un poeta podrá estar sometida a altibajos de crítica, a cambios casi meteo-

rológicos de olvido y recuerdo, pero si ese poeta ha encontrado en alguna parte de su obra la intensidad que constituye la excelencia del arte, volverá a surgir, airoso y tal vez crecido, de toda la tierra que se haya querido echar encima para seguir, torpemente en la mayoría de los casos, los mandatos de un cambio que, más que de sensibilidad, suele ser de actitud, y de actitud no siempre ejemplar ni justificable.

La mayor parte de los poetas de mi generación o edad tuvimos una época, más o menos claramente manifestada, de ingratitud con Rubén Darío. No sólo en España, donde esa ingratitud pudo depender de contagiosos desdenes, sino en América hispana y en la propia patria de Rubén. Son varios los grandes poetas nicaragüenses vivos y en plenitud ahora, que se han arrepentido públicamente de ese abandono, y que han hecho lo necesario para olvidar tal olvido o para confesar decididamente su equivocación. Yo debo reconocer que participé, sin mayor violencia ni alharaca, de ese apartamiento, por fortuna momentáneo, y que acaso no fue sino una reacción lógica (poéticamente lógica) ante las exageraciones de pupilaje y ante las imitaciones lamentables que todo gran poeta deja como escuela, sin tener culpa de ello. El propio Rubén declaró que él no defendía todo lo que, en torno de él, y queriendo ampararse en su nombre e irradiación, se dio en llamar «modernismo». Ni Rubén tuvo la culpa de que su eco diera a la poesía española de un tiempo un tono excesivamente neblinoso, figulinesco, versallesco, ahito de vagas mitologías y sombras lacustres, ni García Lorca la ha tenido de todos los morenos verdes y todas las lunas atamboradas y agitanadas que abundaron, no sólo en los poetas, sino en los autores de las más ramplonas canciones flamencoides hechas al amparo de una modalidad pegadiza.

De lo que sí podemos estar ciertos es de que entre los contemporáneos españoles de Darío no hubo ninguno que valiera literariamente la pena, que le tomara a burla o con desprecio. Otra cosa es que muchos críticos facilones y muchos poetas de vía estrecha le hicieran objeto de chacotas de mal gusto. Ninguno de los grandes de aquel tiempo, de los que iniciaban su plenitud o la habían alcanzado al ser descubierto Rubén en España, pudo sustraerse a la admiración más sincera. No todos con la misma disposición, bien es cierto. Como ha expresado un sagaz crítico e historiador, «todos, en frío o con fervor, admiran su maestría: unos acompasan sus pasos a los pasos de él (Salvador Rueda); otros no se suman a la procesión, pero la miran pasar con respeto (Antonio Machado) o a regañadientes (Unamuno); están los entusiastas (Villaespesa, Valle-Inclán), y no

faltan los más jóvenes, que llevarán el estandarte hasta una poesía de puras esencias (Juan Ramón Jiménez)» (1).

En mi tiempo, en los que nacimos a la poesía o las letras poco antes de iniciarse la treintena de este siglo (abarcando gente de diversa edad, entre quienes había *hijos* y *nietos* de los del 98), creo que la actitud fue diferente. A ese aspecto de un conjunto de poetas, muchos de ellos hoy en plenitud admirable, quiero referirme, no con citas, ni juicios, ni nombramientos, que serían impertinentes, sino juzgando a través de mi propia actitud, que no creo fuese muy distinta de la que tuvieron esos hombres que ahora andan algo más allá de los sesenta, aunque no hayan alcanzado, en su mayor parte, los sesenta: poetas que van, aproximadamente, con el siglo.

No quiero hacer compartir mi punto de vista, mi impresión rubeniana, con la de mis compañeros. Cada uno, en su sentir diferente, ha de haber tenido una experiencia distinta, por lo menos en matices, en detalles circunstanciales. Pero me atrevería a asegurar que las distancias de procedimiento y de comportamiento no pueden ser excesivas. En primer lugar, Rubén fue, para muchos de nosotros, el «primer» poeta que nos reveló un lenguaje poético y una calidad expresiva que parecía (y en muchos sentidos era) diferente, si no opuesta, a la de los poetas que brillaron en los dos últimos decenios del siglo XIX español; es decir, a los poetas que, en estricta cronología literaria, son anteriores a Rubén, y no contemporáneos propiamente tales, aunque coincidieran en algunos años de vida y aun de obra. Creo que a la mayoría de los poetas de mi edad la primera revelación de una poesía «nueva» les fue hecha por medio de Rubén. Todos descubrimos en nuestra adolescencia, casi en nuestra infancia, a Rubén antes que a los Machado o a Juan Ramón. Pero aquel Rubén que se nos reveló con caracteres de instancia, con una fuerza desconocida, llegó a nosotros ya mediatizado, incluso burlado, por la enseñanza entonces predominante. Mis primeras impresiones de Rubén datan de los estudios de preceptiva literaria en el bachillerato.

Fueron impresiones «superadoras», porque tuvieron que luchar en mí con una coraza, endeble, pero bastante cerrada, que habían forjado los textos al uso, los profesores en vigencia y los comentarios habituales. Toda renovación poética es objeto de temerosos rechazos, pero si es auténtica renovación, vence y atrae hacia ella aun a los mismos que, dotados de cualidades superiores, han hecho en algún momento escarnio de la novedad. Ya sucedió con los coetáneos de Góngora, entre los que algunos de los más grandes poetas de nuestro

---

(1) ENRIQUE ANDERSON IMBERT: Prólogo a las *Poesías* de Rubén Darío, Fondo de Cultura Económica, México.

gran siglo, pronto entonces a concluirse, se burlaron a costa de la poesía de don Luis, para seguirle después con un entusiasmo confesado o no.

He dicho impresiones «superadoras», ya que lo que se nos daba de Rubén, fragmentaria y capciosamente, estaba dado con intención de desmedro. Lo curioso es que, aun en esa tendenciosa selección, se equivocaban los detractores. Recuerdo que en los libros de estudio que nos imponía (la palabra es exacta) el catedrático de aquel entonces en Málaga se citaban, con intención peyorativa y displicente, unas estrofas de Rubén que a mí me parecieron extraordinariamente atractivas, originales y desacostumbradas, que me decían algo que no había oído nunca de ese modo y que parecían iniciarme en el descubrimiento y conquista de unos territorios del sentimiento que hasta ese instante no había imaginado que existiesen. En aquellos días (tenía yo unos catorce o quince años) ya me rebullía en el corazón el afán poético, pero rodeado de confusas nieblas, producidas —al menos, en gran parte— por lo que se me quería dar como enseñanza, como ejemplo; el catedrático y también los profesores del colegio (enemigos entre sí, por ideas liberales del titular, que no aceptaban los maestros de clase) coincidían, caso notable, en su juicio sobre lo que llamaban modernismo. Se habían quedado veinte años atrás, y los últimos poetas que nos daban a leer eran (además de Campoamor y Núñez de Arce) figuras de mínima cuantía, cuyos nombres eludo.

Favorablemente iniciado, por mi solo impulso, mediante aquellos fragmentos de Rubén —y otros, igualmente seleccionados como ejemplos de «decadencia», de Juan Ramón Jiménez—, me interesé por conocer algo más de ellos. A Juan Ramón tardé varios años en llegar, no por dificultad de mi entendimiento, sino por no encontrar ningún libro suyo; en cambio, Darío me fue accesible mediante el sacrificio de unos ahorros, con los que adquirí los *Cantos de vida y esperanza* en una edición (para mí, en aquel punto) cara y casi inaccesible. Leí aquel libro con fruición, con asombro, con entusiasmo. Se me desvanecieron todos aquellos otros poetas «ejemplares» que me habían sido recomendados un año antes. Por cierto, que estos casos ejemplares, a la usanza de aquellos días y en aquel ambiente, no se autorizaban con la permanencia y grandeza de lo clásico, sino que procedían de chispazos muy inmediatos y de una actualidad empeñosa. El libro de Darío me descubrió un mundo nuevo, y no sólo por la música verbal, por la novedad estrófica, por el aliento expresivo, sino por su contenido más hondo, por el misterio que me suscitaba y al que me acercaba apasionadamente. Quiero manifestar, a este propósito, que desde mi más naciente juventud no me atrajo

principalmente en la poesía de Darío la sonoridad, ni la exquisitez musical, aunque me importaran mucho también: lo que más me conmovía era la revelación de un interior secreto, de un sentido de lo visual, de lo sensible, que se me daba de una manera más cercana a mi ámbito cordial, a mi sed de encuentros, a la contemplación del mundo que yo estaba deseando sentir de otro modo, de como me lo ofrecía una poesía pobretona, única que me había sido presentada hasta entonces.

Poco después conseguí dos tomos —sólo dos, y no el tercero— de una antología de Rubén, bellamente presentada, que se titulaban *Muy siglo diecioсho* y *Muy antiguo y muy moderno*. De ahí pasé a la solicitud por toda la obra rubeniana, que me acompañó eficazmente entre los diecisiete y veinte años de mi edad. No sólo él, claro está; con él, otros poetas, primero en nuestra lengua (Juan Ramón, Antonio y Manuel Machado), y en seguida en francés, por este orden cronológico y sin grandes intermedios temporales: Verlaine, Baudelaire y —sálvese la distancia, aunque sin hacer pérdida de méritos suficiente— Henri de Regnier.

No me detuve entonces en averiguar coincidencias, semejanzas, influjos, relaciones. Para mí, que aún no había soñado con ejercer, como lo hice más tarde, un menester de crítico compartiéndolo con el de poeta, lo que me valía en aquellos años era el puro goce de lo que se me iba dando; y, repito, que en Darío no sólo el goce de la palabra, usada con un nuevo valor, del ritmo desusado y sorprendente, de la coalición de vocablos que nunca hubiera pensado podían juntarse en color, sonido e imagen, sino algo más hondo. Nunca, ni en el primer momento, me preocupó detenerme en la hipsipila que dejó la crisálida ni en el ágil sonsonete de «Eco y yo». Allí había, bajo el sonido o junto a él, algo mucho más importante. Debo advertir aquí que, desde hace tiempo, tengo la convicción, muy discutida por algunos compañeros míos, de que la poesía es «habla memorable». Coincido con W. H. Auden en que no es buena poesía aquella que, una vez dominada, no es mejor para ser oída que para ser leída. Es una opinión, pero estoy convencido de que un poeta me parece tanto mejor —si es, por supuesto, poeta, y no simple versificador— cuanto más recordable y «decible» sea su poesía. T. S. Eliot ha hablado de lo que él llama la «imaginación auditoria» —que es el sentido de la sílaba y el ritmo—, que penetra por debajo de los límites conscientes del pensamiento y del sentimiento, vigorizando cada palabra, hundiéndose en lo más primitivo y olvidado, retornando al origen y retrotrayendo algo, buscando el principio y el fin (2).

(2) T. S. Eliot: «Matthew Arnold», *The Use of Poetry*, 1933.

En Rubén encontré, desde el primer momento, esta coincidencia, este valor, que me lo hizo tener, también desde el primer momento, como un gran poeta. Por cierto, que no toda su obra es igual. ¿Qué gran poeta ha sido igual en toda su obra? «La noche oscura» y el «Cántico espiritual», de San Juan de la Cruz, son dos maravillas de la poesía universal. Muchos romances de San Juan de la Cruz están lejos, muy lejos, de ser buena poesía. Las «Coplas» de Jorge Manrique es, acaso, el mejor poema lírico escrito en castellano. Ciertas canciones y decires de Jorge Manrique podían no haber sido hechos, y nada se hubiese perdido. Cuanto más abundante sea una obra, tanto más fácil es hallar la parte defectuosa, débil, deleznable, que hay en ella; no por eso hemos de menoscabar lo que hay en esa misma obra de duradero, de verdadero, de inmortal.

No creo que hubiese dos Rubén, como se ha dicho ya tanto de otros poetas (Góngora, Quevedo, Rimbaud, etc.). Había uno solo en cada caso, que acertaba unas veces y otras no. Cada obra poética tiene dos elementos (ya se ha dicho): uno, la contribución personal del propio poeta; otro, el aporte de la época, el eco del tiempo, al que el poeta no puede dejar de responder. El escándalo de Rubén para una cuantiosa parte de sus primeros lectores españoles, incluso los cultos, procedió del desconocimiento general que en España se tenía entonces de la poesía europea; cuando aquí se seguía con Campoamor, Núñez de Arce, Ferrari, Barrantes, Arnao, Selgas y otros por el estilo, ya se había hecho en la poesía francesa una revolución de grandes (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé) y en la inglesa un cambio radical (Hopkins, Thompson, Bridges), y algo muy semejante en otros países y lenguas. Si Darío importó algunas de cosas de Francia, no fue para mal. Se le podrá tachar cierto sentido versallesco, algo *parvenu*, que produjo lo peor, o lo menos bueno de su lira. A mí —y supongo que a muchos degustadores de poesía— me tiene hoy completamente sin cuidado que la divina Eulalia ría, ría, ría, y me deja impávido el abate rubio de los madrigales. Pero vayamos un poco más adentro, y meditemos acerca de la renovación del verso, de la aireación de la estrofa, de la ductilidad de la frase, del paso de una cláusula de un verso al siguiente y cien aspectos más que abrieron las ventanas de una poesía cerrada y casi pestilente desde ochenta o cien años antes, con la excepción de Bécquer.

¿Le vamos a echar en cara a Garcilaso, como lo hicieron algunos de sus contemporáneos, que nos trajese las «musas italianas y latinas»? Ni Garcilaso ni Rubén fueron derrotados. Darío ya hacía *otro* verso, tenía otra expresión a la de la poesía finisecular española, incluso cuando contaba del «buey que vi en mi niñez echando vaho un

día / bajo el nicaragüense sol de encendidos oros», o cuando para cantar al Momotombo empezaba: «El tren iba corriendo por los rieles. Era... en mi Nicaragua natal.»

¿Que le impresionó lo francés? Sin duda, y en buena hora. ¿Que vio a París un poco a lo rastacuero, como lo veía cualquier iberoamericano —por muy escritor que fuese— que llegaba en aquellos días a la gran ciudad? Tal vez hubiera sido mejor que no lo viese así, pero no olvidemos la magia de París. No olvidemos que todos, o casi todos, los que allí hemos pasado un tiempo de juventud hemos caído, y gustosamente, aunque tal vez no muy largamente, en el encanto de esas mismas cosas de la Ciudad Luz, a la que ha rodeado tanta cursilería, tanta ñoñería, tanta pedantería, tanta tontería, y que, sin embargo, tiene aún —y antaño lo tenía más— un indefinible aire que penetra, emborracha, seduce, trastorna, y al que no puede sustraerse quien allí habite, salvo en el caso excepcional (pero no ejemplar en este aspecto) del gran don Miguel de Unamuno. Creo que fue Blasco Ibáñez quien, asomando a don Miguel a un balcón de *les Champs Elysées,* le preguntó: «Maestro, ¿puede usted echar aquí algo de menos?», y Unamuno le respondió: «Gredos.» Estupenda y graciosa respuesta —sobre todo si fue dada a Blasco Ibáñez—, pero puedo asegurar por mi parte que, sentado hace veinte o veinticinco años en un café del Rond-Point, yo no echaba de menos ni Gredos, ni Sierra Nevada, ni la Alameda de Málaga. No se me ocurrió tampoco cantar las fuentes de Versalles, bien es verdad; pero es que ni yo ni los de mi generación pertenecíamos ya al siglo XIX, ese siglo que terminó no en 1900, sino en un largo período de cuatro años que duró desde 1914 a 1918. El siglo XX empieza, en todos los sentidos, salvo en el del calendario gregoriano, después del primer Tratado de Versalles. Es divertido: precisamente de Versalles, de un Versalles doliente, donde en aquel punto ni hacía frío ni erraba vulgar gente, y en el que a Clemenceau, Lloyd George, Wilson y Orlando les importaba un bledo que el chorro de agua de Verlaine estuviese mudo.

Si Darío, en una abundante parte de su obra poética, retrata o caracteriza una sociedad, un gusto, un modo de vivir que era el dominante en aquellos años de su culminación, no por eso se le puede reprochar. Sería casi tan disparatado como llamar novelista menor a Marcel Proust porque retrató a los Guermantes, a Swann, a Bergotte, a Charlus, y por hablarnos de Balbec o de Combray. El talento de Proust se demuestra, más que en otra cosa, en habernos hecho cobrar interés por un conjunto irregular de individuos y una sociedad que, de no ser porque él la cultivó en busca del tiempo perdido, tendría hoy la décima parte de la importancia que tiene. No

por haber pintado a esa gente se le puede quitar a Proust que sea el mejor novelista francés de su tiempo, ni al Rubén más superficial que fuese, a pesar de ello, el mayor poeta (en la hora de su plenitud) de lengua española (3).

Miremos aún más la calidad duradera del sentimiento (aunque esté para algunos a un paso del sentimentalismo) de las poesías de Darío que pudieran ser más fácilmente vituperadas de frivolidad. Elijamos una de ellas: el soneto alejandrino «Margarita. In memoriam». La escena, recordada en compañía de Margarita, es un tema que no hubiese desdeñado ningún gran poeta, aunque no necesitara de los detalles aparentemente livianos que dan al poema de Rubén un certero sentido de realidad melancólica: el champaña, el fino *baccarat.*

Otro tanto podemos hallar en el más aparentemente trivial y circunstancial poema de Rubén, dejando a un lado sus dos primeros libros. Hay algo en él que denuncia el genio. Algo que imprime en los maestros la huella de un poderío creador. En los grandes poetas y en los grandes pintores un solo rasgo contiene el signo de maestría que podremos hallar, más desarrollado, en una obra trabajada. Recordemos algunos trazos de pincel o de carbón que Picasso ha puesto en un papel, en un billete de banco, al dorso de un programa de teatro: bien valen por lo que designan, aunque sean simples señales de ocasión, de divertimiento.

Pero claro está que no es ese Rubén el que más nos interesa. Vuelvo a implorar a los dioses que Rubén mismo citó que no me dejen caer en la tentación de suficiencia: el soneto «Margarita» es un hermoso poema.

A esta sencillez directa, pero nunca adocenada, podría oponerse otro tipo de poesía rubeniana, aquel en que las palabras sorprendentes —y por un momento extrañas— ceden un valor inevitablemente complicado, como el maravilloso «Responso a Verlaine». Vocablos insólitos que quiso reunir el poeta, como *liróforo, siringa, propíleo, sistro, bicorne, canéfora.* Poesía culta, sin duda, pero no por ello menos

(3) Ruego fijarse en el paréntesis «en la hora de su plenitud». No quisiera suscitar enfados que yo mismo compartiría si pudiese intepretar mal mis propias palabras. Sé que Rubén coincidió, a lo largo de su vida, y particularmente en sus años postreros, con poetas españoles equiparables y acaso superiores (en algún aspecto) a él. Pero hay un lapso, que puede coincidir con la publicación de *Cantos de vida y esperanza,* en el que ningún otro poeta de nuestra lengua puede equipararse a Darío. También sé que Antonio Machado publica sus *Soledades* en 1903, que Manuel Machado ha editado *Alma* en 1902, que Juan Ramón publica sus *Jardines* en 1904. Ninguno de ellos había alcanzado, todavía, la magnificencia, la «seguridad» poéticas que Rubén había dado ya en los días de *Prosas profanas.* Más tarde, sí se pudo hablar, como hoy, de equiparación de méritos y calidades que habían de hacer de los tres españoles tres poetas tan grandes —en sus propios estilos adquiridos— como Rubén Darío.

poesía, aunque la dificultad primordial suscitara reacciones muy singulares. Yo recuerdo al aficionado a la literatura que, al llegar a la estrofa que comienza con el verso:

Que púberes canéforas te ofrenden el acanto

aseguraba que de esa línea él no entendía sino la primera palabra: *que,* y por ello había abandonado lo que seguía.

Pero sucede que el uso de ciertas palabras no adquiere en Rubén un tono de pedantería, ni de rebuscamiento, sino que, pasada quizá la primera sorpresa, incitante de la curiosidad, las encontramos tan perfectamente aptas, tan imprescindibles, no sólo para el verso, sino para el pensamiento poético, que vemos que no podían haber sido reemplazadas por otras. A veces, porque la exigencia expresiva lo pedía, como en aquella línea escrita en homenaje al general Mitre:

Súbita y mágica música óyese en férvidos ímpetus,

y a veces porque la palabra, aun siendo sustituible, haría desmerecer al poema si se la sustituyera. Cuando en el poema a Margarita Debayle dice Darío:

Cuatrocientos elefantes
a la orilla de la mar

esos elefantes podrían ser, sin que el verso se rompiera, setecientos, ochocientos o novecientos, pero no; los necesarios ahí, en ese desfile, son cuatrocientos, ni uno más ni uno menos. Acaso porque él lo ha dicho, pero sobre todo porque lo ha dicho acertando.

Ahí está, sin embargo, el Rubén de numerosas poesías de expresión inmediata, que tampoco era aceptado porque decía las cosas más claras de un modo inhabitual y no conocido; esto es, porque iniciaba un camino tan alejado de la ramplona simplicidad al uso, como de la detonante oratoria que habían puesto de moda algunos posrománticos, capitaneados —quizá sin él quererlo— por Núñez de Arce. El otro poeta importante contemporáneo de don Gaspar había conseguido un signo casi contrario. Campoamor despojaba, hasta la cercanía del prosaísmo, a la poesía española de la redundancia que, con excepción de Bécquer, Rosalía de Castro y alguno más, había llenado la lírica castellana, desde Quintana y Lista hasta los «Gritos del combate». Campoamor, con cuya «poética» no estoy de acuerdo, pero en cuya «poesía» hay, vista ya con la suficiente perspectiva, una comunicación sin artificio que se estaba necesitando. Quizá don Ramón no fue un gran poeta, pero sin duda que fue un poeta útil, al que

Rubén, más poderoso y enorme, debió algunos aspectos de la parte más grácil—aunque la menos consistente—de su primera época. No es que Darío viniese, en su plenitud, a recargar la poesía de lengua española con elementos superfluos que habían sido trabajosamente eliminados; a lo que vino fue a darle una fuerza y una libertad que desde hacía largos años no era fácil encontrar en ella.

En uno de sus más bellos poemas, Rubén nos habla de:

... ...
las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores,
y el duelo de mi corazón, triste de fiestas.

Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,
la pérdida del reino que estaba para mí,
el pensar que un instante pude no haber nacido,
¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!

Todo esto viene en medio del silencio profundo
en que la noche envuelve la terrena ilusión,
y siento como un eco del corazón del mundo
que penetra y conmueve mi propio corazón.

Ese corazón «triste de fiestas», que recibe el eco del corazón del mundo, es el que vemos aparecer en numerosos poemas de Darío. La tristeza de la fiesta no le abandonó nunca, ni aun en los instantes en que más sumido parecía en su goce. Las «claras horas de la mañana, / en que mil clarines de oro / dicen la divina diana», no le impedían «la angustia de la ignorancia de lo porvenir». Sólo cuando se hallaba frente al misterio de fe lograba dominar aquel sentido que se empeñó en mantener gloriosamente, pero tristemente a la vez. Hay momentos en que nos parece, a los hombres que no alcanzamos sino el eco final de aquella época cerrada por la primera guerra mundial, que todo en ella era contento, liviandad, diversión, imprevisión, apartamiento del drama humano. Creemos que el regalado París, la alegre Viena, el plácido vivir aparente de una soñadora burguesía cómoda, pudieron extinguir la pálida llama de tristeza que el hombre de todos los tiempos lleva siempre prendida. «No me podrán quitar el dolorido sentir», dijo Garcilaso, y ese dolorido sentir, por mucho que se procurara ocultarlo o disfrazarlo, persistía, como persistirá hasta que la cercanía de la consumación de los tiempos traiga el anhelado reino que todos hemos perdido y que siempre buscaremos. Es el único «reino» que no tiene pérdida.

La melancolía se sustituye a sí misma, toma caracteres diferentes, sigue durando. «Cuando quiero llorar no lloro, y a veces lloro sin querer.» Este llanto tiene un final: «Mas es mía el alba de oro». ¿Cuándo

llegará el alba de oro? Todo poeta la busca, todo hombre la espera. Rubén fue uno de los buscadores más empedernidos e insistintes de esa alborada. Coincidió, para él, con el desengaño. En esto fue profundamente español. El sentimiento del desengaño, tan dominante en la poesía clásica, y especialmente en la barroca, lo mantuvo este nicaragüense universal con una dolorosa vehemencia (4). Pero el desengaño no implica la desesperación: más bien es el único camino seguro para el encuentro definitivo con la verdad, por eliminación de las innumerables oscuridades y turbaciones que encierra el «engaño», por muy deslumbradoras que sean las atracciones que nos ofrezca.

Sobre ese sentimiento, con ese pensamiento, habló Rubén a los hombres de su tiempo y a los que le siguen. Aun en su alegría hubo varios matices: uno, de embriaguez adrede, en la que el término quedaba forzosamente postergado, en la abundancia pagana y sensual a que tan dispuesto estuvo por su naturaleza fecunda; otro, el de la alegría, no necesariamente esperada, sino hallada como atisbo, como insinuación y promesa en la luminosa visión de lo creado.

Este segundo aspecto es el que nos confirma que el poeta, todo poeta, es «un hombre que, viendo algo inefable detrás de las cosas de este mundo, y viéndolas como belleza, se esfuerza en expresarlo con palabras; con palabras que, tales como vienen, hacen la misma visión un poco más clara para él y para los otros» (5).

Mediante esa visión, Darío hace más ancho, más espacioso, el paisaje de la poesía española. Sus contemporáneos le deben mucho, y los que vienen más tarde, sin que su influencia sea tan manifiesta, dependen indirectamente de esa apertura. Rubén enarbola la bandera del optimismo en España. Un optimismo para el cual la época no era nada propicia. Que Darío escribiese su *Salutación del optimista* en la hora que la escribió demuestra (hay que insistir en ello) un optimismo implacable. La España que vive Rubén es una España en la que todo, o casi todo, concurre hacia la desesperación: pérdida de los últimos restos de un imperio, desaliento y, más que pobreza, pobretería. Otros inyectan un sentido de renovación, pero él no se limita a eso, sino que enaltece lo que en ese instante parece irremediablemente caído al fondo de la historia. Como manifestaba Ortega y Gasset, se necesitó la eclosión rabiosa de un indio de pecho abierta para que la mortecina poesía de España volviese a levantar el vuelo. Fue quizá el primer hispanoamericano que nos devolvió lo que nuestros antepasados hicieron para la cultura americana.

No fue esa decisión de optimismo y esperanza un producto de la

(4) Véase Luis Rosales: *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Edic. Cultura Hispánica. Madrid, 1966.

(5) Víctor Gollancz: *More for Timothy*, 1953.

imaginación, sino una convicción que el poeta llevaba en lo más íntimo, y que rebrotó poderosa ante la cercanía de lo español. Sus entusiasmos, dichos en varios famosos poemas de alabanza a lo español, se resumen con una parquedad exacta en el comienzo de un soneto que leyó en una celebración más argentina que española por circunstancias de lugar y de fechas:

Yo siempre fui, por alma y por cabeza,
español de conciencia, obra y deseo,
y yo nada concibo y nada veo
sino español por mi naturaleza.

Era admirado en Madrid como cualquier otro de sus grandes compañeros españoles. París ejerció, cómo no, su atracción sobre Darío. Pero si el escenario parisiense le llenaba de sugerencias, era en las calles y los cafés de Madrid donde volvía a sentirse en su casa, en una casa donde le querían. Rubén *hizo* España e *hizo* América. Si la poesía, como se ha dicho desde antiguo, es el arte de *hacer,* Rubén «hizo». Fundado en esa definición, Pierre Jean Jouve nos asegura que la poesía «tiene bajo su influencia, por rayos directos u oblicuos, todas las otras artes del hombre. Produce lo que, anteriormente al acto, no era» (6). Rubén nos hizo recordar una cantidad de valores que nos hubiera empobrecido olvidar.

Para los poetas que empezamos cuando ya Machado y Juan Ramón eran maestros, Darío pudo aparecer como algo ya alejado, como un auriga que hubiese azuzado los caballos de una invasión renovadora, pero que, hecha su carrera, se había perdido al fondo del camino. Esta idea, en la que muchos participamos por un momento, quedó desvanecida cuando se empezó a reconocer, en un retorno nada tardío, que el auriga era quien había abierto la ruta. No fue menester que creara un nuevo pensamiento, un nuevo sentido de la poesía: bastó con que produjera la conmoción necesaria. A Darío se le puede aplicar con exactitud lo que dice un poeta de nuestros días (7) al tratar de la nostalgia de cosas perdidas, pero reemplazables por otras igualmente ricas en valor de entusiasmo: no es la lamentación por esa pérdida lo más importante que el lector saca de tal poesía, sino la belleza y la gloria que siente. «La tristeza ha sido transformada en gozo, aunque el gozo mantenga un deje de melancolía».

La palabra «modernismo», que por un tiempo tuvo para muchos una significación peyorativa, fue aplicada a muy diversas materias. Desde un sistema religioso, herético, que hoy puede ser juzgado con

(6) P. J. Jouve: «En Miroir», *Mercure de France.*
(7) C. D. Lewis.

perspectivas muy definitorias, hasta una manera de vivir, un sentido de la existencia. Ser modernista podía indicar muchas cosas, y no todas fácilmente conciliables. En años recientes se ha hablado —y no sin motivos ni pruebas— del «fin de la modernidad». Esto puede ser tratado con toda legitimidad si atendemos sólo a la característica principal de una época que caducó lentamente al paso que se desarrollaba la primera guerra mundial. Pero aún se habla de «modernismo» con doble sentido, según se aplique a seudo-revoluciones de las costumbres, o a un constante y mantenido avance. Es cuestión casi de entonaciones y matices. Todo ha sido moderno en su tiempo, y sólo en lapsos de quietismo perezoso se podría decir que no ha sido moderna una cultura, una política, una sociología y hasta una religión; sobre todo si esa religión es eterna, y, por tanto, susceptible de variar en lo accidental, sin menoscabo de lo esencial y permanente. Por algo no se dice «cristianista», sino cristiano. Lo moderno en el arte tuvo que aceptar en el momento histórico de Rubén ese sufijo en «ista» que fijó, hasta cierto punto, los límites de una escuela o movimiento artístico. Pero no es imprescindible para juzgar de la influencia de la poesía rubeniana el añadirle la denominación de modernista, por mucho que lo fuera y que él mismo lo aceptase. Sólo para una clasificación de historia literaria o con motivos antológicos se puede incluir a un gran poeta como *exclusivamente* perteneciente a la escuela por él fundada (a lo mejor, sin intención) o establecida. Juzgando en propiedad, llegaremos a la deducción de que los tonos que más merecieron en la poesía de Rubén la calificación de «modernismo», son los menos abundantes y los menos trascendentes de su obra. Ningún gran poeta lo ha sido por ser conceptista, o culterano, o surrealista, sino —me atrevo a decirlo— *a pesar* de esa clasificación. Quevedo no fue un gran poeta por ser conceptista, sino por ser un gran poeta; lo que hizo fue responder a su época, aceptándola o rechazándola, pero sin salirse de ella. ¿Cómo le hubiera sido posible salirse de ella? Sencillamente, no siendo el gran poeta que fue, y ni siquiera poeta. No importa demasiado que Paul Eluard fuese surrealista, para que sea un gran poeta. Lo de menos en Rubén (salvo con propósitos ajenos a la poesía en sí) fue que inaugurara o robusteciera el modernismo. Por añadidura, lo que Rubén trajo a España con su poesía no hubiese cuajado si él no hubiera sido el poeta que fue. Perdóneseme esta sarta de aparentes perogrulladas. Antes que el modernismo cuajara en España, antes incluso de que Darío lo adoptara, ya había nacido algo que podía llamar modernismo, en España con Salvador Rueda, en América con Gutiérrez Nájera y Casal.

No obstante, el modernismo, en su sentido literario, fue un fenó-

meno particularmente español —mejor dicho, hispanoamericano—, y su jefe, su pontífice máximo, fue Rubén Darío. Aunque tendencias coincidentes imprimieran caracteres muy parecidos a la poesía de países de otra lengua, ninguna de ellas fue denominada modernista, con una calificación que, como ha sucedido más de una vez en la historia de las renovaciones, fue aceptada por sus religionarios como título de gloria, aunque procediese de un intento denigratorio de sus enemigos. El modernismo poético nació en América y, ya lo hemos visto, antes que Darío le diese su más alta categoría. Los boscanes del modernismo pudieron ser Casal, Nájera o Díaz Mirón, pero su Garcilaso fue Rubén.

En sus orígenes, el movimiento modernista respondió a dos instancias: la primera, más transitoria, a un deseo de emancipación literaria en los poetas hispanoamericanos, influidos por la lectura de los parnasianos y simbolistas franceses, y decepcionados con la poesía que primaba en España en aquellos días; Rubén «devolvió» a España este movimiento, que pudo haber sido nada más que americano. El segundo impulso fue ese que mueve misteriosamente los cambios de sensibilidad y de inspiración, de las tendencias y los gustos dominantes. Pues si bien en lo literario el modernismo fue hispánico, coincidió con manifestaciones muy similares en la poesía francesa (Samain, Regnier), en la italiana (D'Annunzio) y en las artes plásticas, desde los dibujos de Aubrey Beardsley hasta la decoración de las entradas del Metro de París y los cristales y porcelanas de Lalique. En España tuvimos un arquitecto genial, que si bien superó, como Darío, los límites de una «escuela», podría perfectamente ser llamado modernista: el catalán Antonio Gaudí. En España, modernismo y casticismo llegaron a tener una simbiosis, que se manifiesta, como en ningún otro, en el escritor y poeta más entusiasta de Rubén, don Ramón María del Valle-Inclán, también con menos fuerza en los versos de Ramón Pérez de Ayala y en el teatro de Gregorio Martínez Sierra. Si fuésemos a echar la cuenta más exigente, el único poeta español de esa época que no tiene nada de modernista es Unamuno. Juan Ramón recordó, cuando ya no podía ser llamado modernista en un sentido estricto, la importancia de aquel movimiento al que perteneció con entusiasmo: «era —decía— el encuentro de nuevo con la belleza, sepultada durante el siglo XIX por un tono jeneral de poesía burguesa: un gran movimiento de entusiasmo y libertad, hacia la belleza».

Belleza fue, sin duda, lo primero que buscaron los modernistas, y a su cabeza, Darío. El afán de la belleza paganizó en muchos aspectos aquella poesía; pero no era la primera vez que la poesía española se paganizaba. Basta con echar una mirada al Siglo de Oro, sobre todo

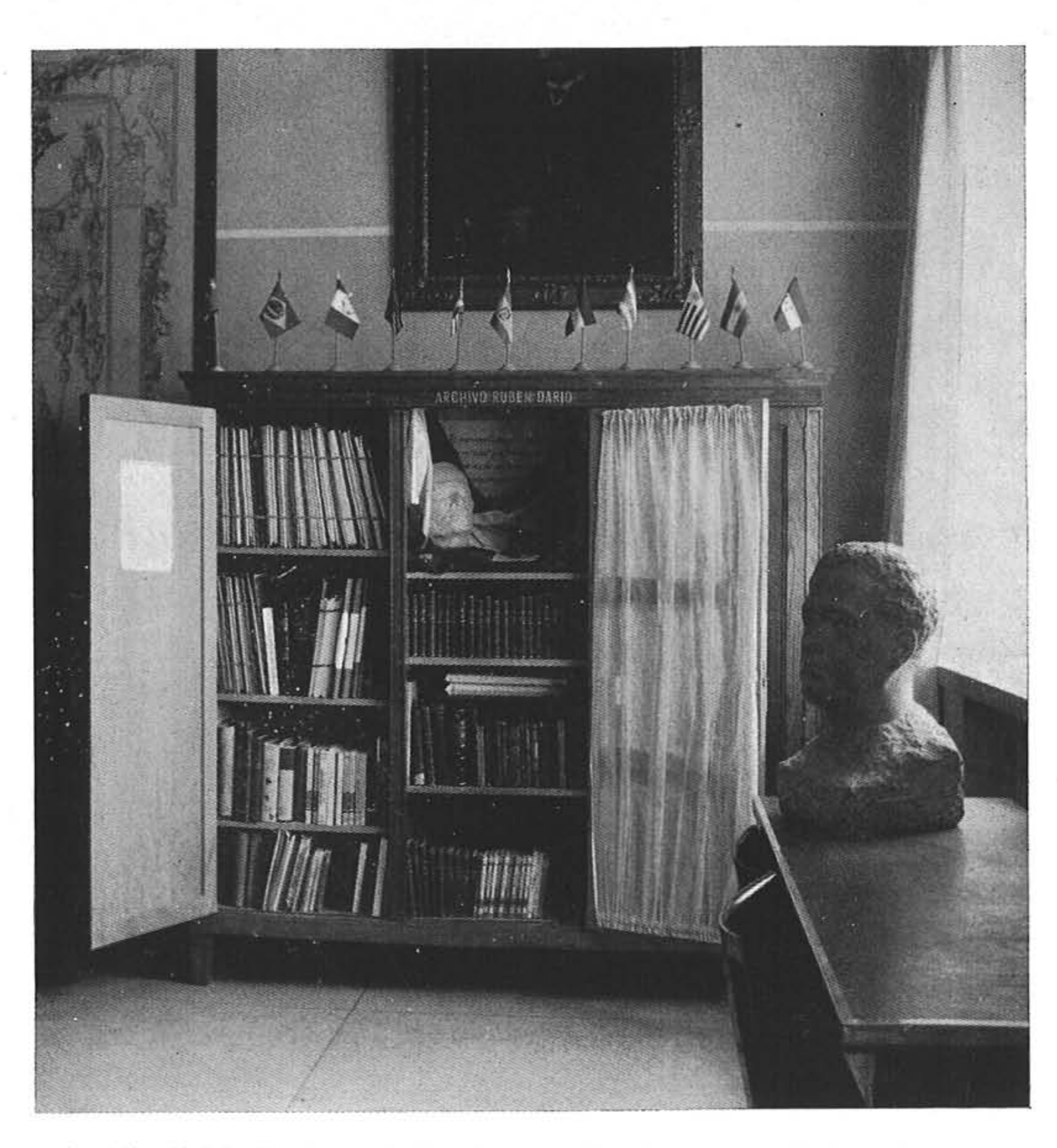
en sus postrimerías, para ver que, dentro de la raigambre católica predominante, la mitología y la sensualidad, en aromas grecolatinos, reinó en buena parte de la mejor poesía de aquella época gloriosa. Sin duda, que eran «mundos» distintos el que sirvió de abrazadera a los siglos XVI y XVII, y el que constituyó la bisagra del XIX y el XX. Su desemejanza no es, empero, tan radical como puede parecer al primer y superficial vistazo. Hay, especialmente en Darío, una continuidad de la tradición española que suele quedar oculta para muchos bajo la lujuriosa espesura de sus poemas más conocidos. Rubén leyó y comentó a Santa Teresa, enalteció a Góngora, amó intensamente a Cervantes, adoró a Velázquez, se conmovió con el Cid y —lo que es más importante— supo escudriñar en la España decadente que conoció, hasta descubrir los valores, nacionales y tradicionales —quiero decir permanentes— que encerrraba aquella España. Recientemente ha dicho un escritor hispanoamericano, con motivo del centenario de Rubén: «Cuando Darío retoma el español en sus manos, después de haberse paseado por toda la cultura francesa, griega, en fin, por esa cultura enciclopédica de Petit-Larousse que le reprocha Borges, lo que hace es reenviar el español a su esencia» (8).

Tantas y tantas circunstancias como van expuestas, no podían menos de influir, por muy indirectamente que fuese, en los poetas españoles que «descubrieron» a Darío en su adolescencia, en los primeros diez años de este siglo. Ya fuese por la propia influencia de Darío, como por la vía derivada de los españoles que le siguieron. Por muy independiente que pueda ser una generación de la generación que le precede, las influencias de ésta son siempre reconocibles. Pío Baroja dijo que toda generación literaria era desinfectante para la que le antecedía, e infecciosa para la que seguía. Pero es unilateral, aunque cierto, considerar solamente el aspecto infeccioso, que señala algo de transmisión de enfermedad. Hay otra comunicación entre las generaciones literarias, que consiste en una rebeldía contra lo inmediatamente anterior, pero que siempre encuentra sus «maestros» en algunas figuras señeras de esa generación precursora y aparentemente desdeñada. Esto va sucediendo, cada día más, con Rubén Darío.

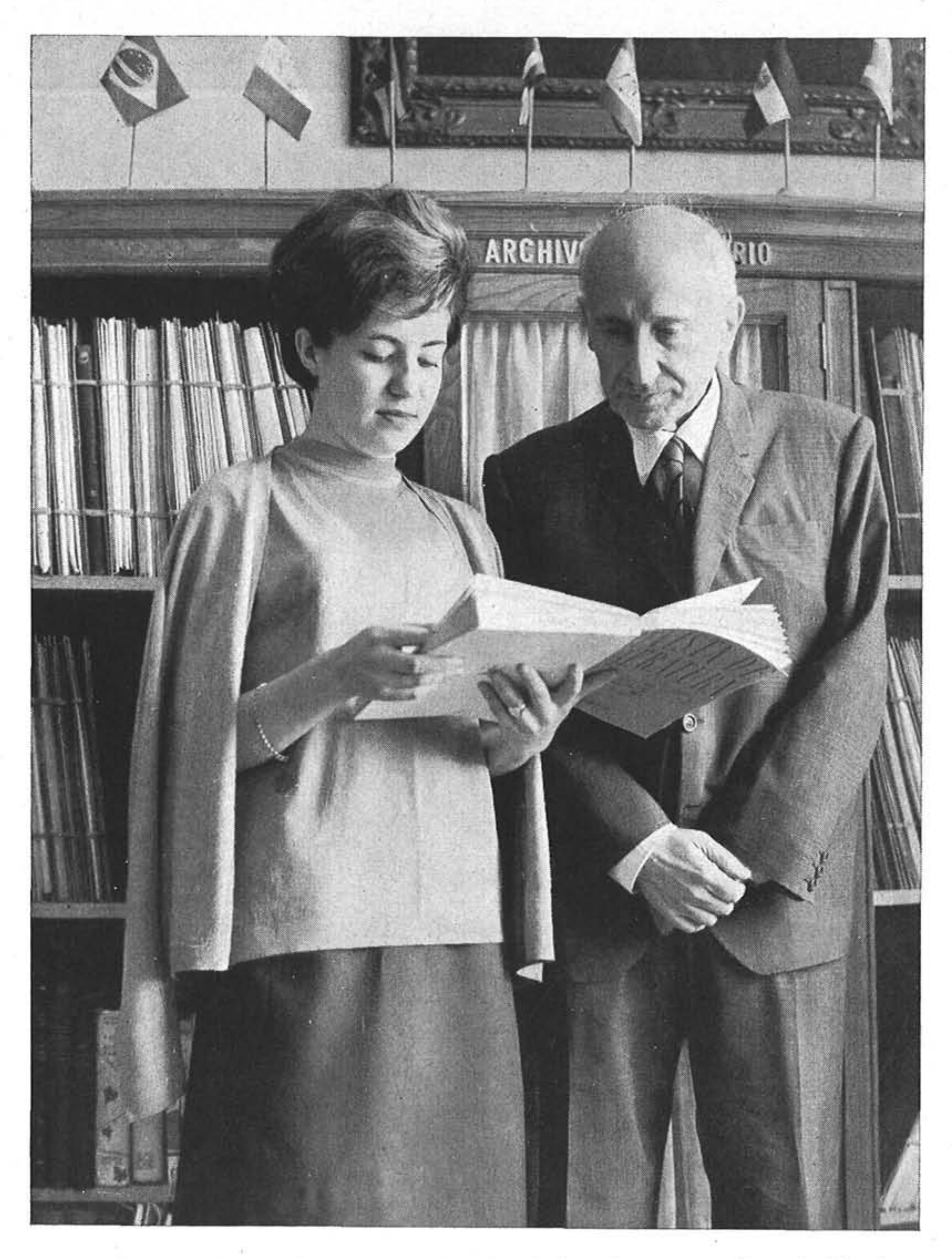
José María Souvirón
Colegio Mayor «Jiménez de Cisneros».
Ciudad Universitaria
Madrid-3

---

(8) Severo Sarduy, en la revista *Mundo Nuevo*. Esas palabras no están dichas, como pudiera maliciosamente deducirse por lo fragmentario de la cita, con un sentido de menoscabo de lo español, sino todo lo contrario; así se deduce del texto completo de donde han sido tomadas.



«Archivo Rubén Darío» en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid



Don Antonio Oliver, director del «Archivo Rubén Darío», con Rosario Martín Villacastín, nieta de Francisca Sánchez

LA DISLOCACION ACENTUAL EN LA POESIA DE RUBEN DARIO

POR

ANTONIO OLIVER BELMAS

La dislocación o desplazamiento acentual no fue una innovación del modernismo. En las «Teorías de la literatura» está admitida y se trata de una licencia que deriva de la poesía cantada, pero que luego se traslada a la poesía «dicha». Famoso es el ejemplo de don Luis de Góngora, que se cita con frecuencia en los libros aludidos:

Pisaré el polvico
menudico
Pisaré yo el polvo
y el prado no.

En ese ejemplo, el recitador de los versos ha de acentuar forzosamente la palabra «polvo», transformándola en aguda, no obstante ser por naturaleza paroxítona. Ello no hace sino confirmar la teoría de Andrés Bello sobre el acento rítmico, al que llama director de orquesta, con poder suficiente para acallar el acento prosódico, que es lo ocurrido en el antedicho ejemplo gongorino. Claro que esto sucede con la poesía popular, o sea la conocida por «versificación acentual», que no exige que las estrofas sean isométricas, aunque sí que el acento rítmico esté distribuido de un modo periódico. Esta poesía, según observa el señor Lapesa, tiene forma de versificación propia destinada al canto y la danza, con acompañamiento de instrumentos musicales. Si bien la región de la península donde más abunda la versificación acentual es la del Noroeste, no por eso en el siglo XVI dejó de extenderse a otras regiones peninsulares. Tipo de verso, hijo de esta clase de poesía, es el llamado de gaita gallega, usado con gran éxito, como sabemos, por Rubén Darío y que es el más rico en acentos rítmicos. En la poesía musicada, como en la acentual, el canto iguala el número de sílabas, no obstante la heterometría de los versos.

La poesía de Rubén, si no destinada al canto, está en la frontera misma de la música, por la flexibilización del verso, las abundantes y acertadas aliteraciones —«el dáctilo dúctil», por ejemplo—, las rimas internas, el terminar los versos con monosílabos —conjunciones, preprosiciones, artículos— y, por último, la dislocación acentual.

Sin agotar los paradigmas de la última vamos a ofrecer al lector algunos casos de desplazamiento acentual recogidos al azar en las *Poesías completas,* de Rubén. Así, en «Los regalos de Puck», subtitulados «Versos de Año Nuevo». La composición, integrada por veintinueve cuartetas octosilábicas de pie quebrado, relaciona a Puck, de origen anglosajón, con los personajes de la comedia del arte italiana, o sea Pierrot, Arlequín y Colombina. Se trata de los mismos seres que poco después iba a inmortalizar Picasso, el gran pintor español y en general toda la pintura cubista. Puck tiene mucho de duende, de hermano de las hadas y de creador de volatines. En la composición de Darío, Puck ve al alba en camisa al despertar y la contempla arrobado al salir del lecho hasta que ella, sabiéndose mirada, le dice: «¡Libertino!» Entonces

Puck no chista, disimula,
y se lanza a la pradera
cual si fuese una ligera
libélula (1).

Aquí tenemos ya en la palabra del verso cuarto la dislocación o desplazamiento acentual. Esa palabra, por su origen, es esdrújula, y el poeta la presenta como paroxítona. Libélula, sin su acento en la segunda sílaba, parece una palabra que ha perdido gravitación, y que ahora, con más razón, puede ser sinónima de «caballito del diablo» y *libar* a su capricho en los jardines el dulce néctar de las flores para ofrecérselo al alba. La dislocación aquí no es mero capricho o exigencia de la rima, sino que va cargada de sentido y lanza al vuelo a Puck, que es la verdadera «libélula». Contrasta esta dislocación con el empleo ortodoxo en la «Sonatina» de la misma palabra:

La princesa persigue por el cielo de Oriente
la libélula vaga de una vaga ilusión.

donde para expresar el sentido errante de la libélula se apoya en el adjetivo *vaga,* usado dos veces; en la primera como sintagma *analítico* y en la segunda como sintagma *sintético.*

Otro ejemplo de desplazamiento del acento rítmico nos brinda Darío en la composición denominada «En el álbum de Pedro Nolasco Préndez», poeta amigo de Rubén. En esta poesía, el nicaragüense declara a Préndez heredero del gran poeta argentino Olegario Víctor Andrade, quien gracias a su *Atlántida* pasó de la estimación de unos pocos a la popularidad absoluta. La *Atlántida,* de Andrade, es anterior

(1) Libellulus, i>libélula. (La libélula o «caballito del diablo», parece un minuto libro abierto, cuando extiende sus alas).

a la de Mosén Cinto Verdaguer, nuestro gran catalán y por supuesto al gran poema musical de Manuel de Falla del mismo título, escrito en Córdoba de la Argentina. Las relaciones posibles de las tres *Atlántidas* es algo para estudiar en otra ocasión. También fue autor Andrade de la fantasía «El nido de cóndores», donde evoca al general San Martín conduciendo a través de los Andes al ejército libertador. Ya Darío, en la «Marcha triunfal», inspirada también en la victoria de las armas argentinas, dijo:

los cóndores llegan. ¡Llegó la victoria!

usando correctamente el plural del sustantivo «cóndor» («Lo cortés no quita lo *cóndor*», advirtió una vez a Rufino Blanco Forbona). Pero en la composición en la que Andrade aparece quejoso ante el tribunal de Apolo, el dios le responde:

Te quejas, cuando se inspira
la nueva edad hoy en ti,
te quejas, cuando te di
bien encordada la lira;

te quejas, cuando de flores
ofrecen guirnalda hermosa
a tu Atlántida *grandiosa*
y a tu Nido de Cóndores.

Aquí, manda la rima, pues no irían bien los esdrújulos seguidos, como «Atlántida» y «Cóndores», por otra parte tan americanos.

La composición «¿Dónde estás?» parece inspirada en la muerte de «Stella» o Rafaela Contreras, la primera esposa de Rubén, a quien le unió, además de la belleza física de la gran dama, la literatura, puesto que Stella era también escritora e imitaba con singular talento los cuentos de *Azul...*, de Darío. Por eso empieza así la poesía:

Estrella, ¿te has ido al cielo?
Paloma, ¿te vas de vuelo?
¿Dónde estás?

El poeta divaga sobre su ausencia, y en la antepenúltima estrofa declara:

Si un osado caballero,
como a un ángel prisionero,
te llevó,
mi Zoraida, mi Fátima,
quien te busque y te redima
seré yo.

La imaginación del poeta lo mismo interpola en la búsqueda de «Stella» elementos germánicos que orientales, y es en estos últimos donde se produce el desplazamiento acentual. El nombre propio Fátima, con tanto garbo usado en el zéjel medieval de las tres morillas:

Aixa, Fátima y Mariem.

aquí lo vemos convertido en palabra llana, pero con la misma significación oriental; es decir, sin el sentido cristiano que le corresponde en la aparición portuguesa de la Virgen.

Por último, vamos a aducir otro ejemplo de desplazamiento acentual más próximo en el tiempo. Todos los transcritos pertenecen al siglo XIX, última década. Por el contrario, el que vamos a transcribir ahora pertenece a la primera del siglo XX y está incluido en el poema titulado «En el Luxembourg». Darío gustaba de estos jardines de París, próximos a la rue Herschel, número 4, donde escribió el «Canto a la Argentina». Movido año 1907 para el poeta. Persecución de Rosario Murillo por Bélgica y Bretaña y el mismo París. Pleito de divorcio, perdido en Nicaragua, no obstante la «ley Darío», votada por el Parlamento pensando sólo en su caso. Nacimiento de Rubén Darío Sánchez o Güicho. Viaje triunfal a su país. No obstante en octubre del mismo año, el poeta se abstrae y canta el cosmopolitismo de estos jardines parisinos, de acuerdo con las constantes del Modernismo. Pocos poetas franceses han exaltado este bello lugar de París con tanta gracia y belleza como Darío. El poema, para mayor autenticidad modernista, está escrito en diez serventesios alejandrinos, en los cuales los versos pares son invariablemente agudos. El poeta ve el «Luxemburgo» en un día de octubre, de los primeros de octubre, e introduce palabras de varios idiomas, desde francesas e italianas hasta inglesas, alemanas y turcas. Es curiosa la humanidad retratada por el poeta en estos jardines, donde si abundan los amorosos no faltan los niños que unas veces se parecen a Cupido y otras al Niño Jesús. Pero no nos alejemos del tema que lo encontramos en la primera estrofa, cuarto verso:

Luxembourg otoñal de un día melancólico,
los árboles dorados envuelve la hoja gris;
a Galatea blanca y al Cíclope bucólico
duplica en sus cristales la fuente Medicís.

La técnica en este ejemplo es la contraria de las anteriores. En ellos, tres palabras esdrújulas, «libélula», cóndores y Fátima», se convirtieron en llanas o paroxítonas. Aquí una palabra esdrújula se ha convertido

en oxítona: de «Médicis» el poeta ha saltado a «Medicís». y, además, lo ha hecho con una palabra toscana, con un nombre propio no castellano. La elegancia transmitida así al verso y al serventesio es extraordinaria y, sobre todo, original. El tema mitológico se colorea, por tanto, con un exotismo morfológico inesperado, aunque nunca, como en los casos anteriores, con alteración semántica. Con esos cuatro ejemplos no hemos agotado, indudablemente, todos los casos de desplazamiento acentual en el verso de Rubén Darío, pero quizá hemos subrayado, eso sí, los más significativos.

ANTONIO OLIVER BELMÁS
Ferraz, 71
MADRID

DUALIDAD MODERNISTA: HISPANISMO Y AMERICANISMO

POR

DONALD F. FOGELQUIST

Afrancesamiento, extranerismo, exotismo eran palabras que figuraban mucho en el vocabulario de los críticos españoles de los poetas modernistas de América, y no carecían de cierta justificación los que las empleaban. Pero erraban cuando insistían en que la literatura americana era sencillamente parte de la literatura española (1) y no debía aspirar a ser otra cosa; cuando increpaban a los americanos por no sentir tan hondamente como ellos el apego a la tradición española y cuando les negaban el derecho de buscar su propio camino en la literatura. Hasta entonces, América había creado poco que pudiera llamarse americano. Con raras excepciones, como el *Martín Fierro* del argentino José Hernández, o las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, sus obras literarias reflejaban, en su forma y expresión, los modelos europeos que las inspiraban. No llegaban siquiera a ser reflejo de obras europeas, sino «reflejo de reflejo, eco de eco», como dijo Unamuno del romanticismo americano, pues llegaba a América no por contacto directo con escritores franceses o ingleses (Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Walter Scott, etc.), sino a través de los españoles que los habían imitado (2). En ese sentido, sí, la literatura americana era parte de la española.

Hacia fines del siglo XIX comenzaban a oírse en América palabras como «criollismo» y «americanismo». Algunos americanos procuraban ya encontrar en su propio ambiente valores que pudieran contribuir a la creación de una cultura americana. La conciencia de lo americano como fuente de creación había despertado ya, aunque tardaría algunos años en dar su fruto. Era inevitable que sucediera, por más arraigada que hubiera estado la tradición hispánica en los países americanos de

(1) Puede citarse, como ejemplo, lo que Juan Valera escribió al escritor colombiano Rivas Groot: «... ya lo he dicho no pocas veces, sin que crea yo que mi aserto pueda ofender al colombiano más celoso de su nacional autonomía: la literatura de su país de usted es parte de la literatura española, y seguirá siéndolo, mientras Colombia sea lo que es y no otra cosa.» (*Cartas americanas*, p. 134.)

(2) Naturalmente, había excepciones. Echeverría, por ejemplo, primer romántico argentino, residió en Francia de 1826 a 1830, y pudo conocer el romanticismo desde su iniciación en este país.

habla española. Había ocurrido ya en Anglo-América. En 1837, Emerson había hablado de autonomía intelectual y de la necesidad de que la cultura de los Estados Unidos naciera del ambiente, del temperamento, y de la experiencia que le eran peculiares. En 1855, Whitman comentó detenidamente el mismo asunto y no sólo lo expuso como teoría, sino que lo puso en práctica en su obra (3). El vigor, el entusiasmo, la esperanza y la ternura de todo un pueblo palpitan en *Leaves of Grass* con más intensidad que en ninguna otra obra escrita en los Estados Unidos, antes o después.

Al comenzar el siglo XX, el *indianismo* no había surgido todavía con carácter definitivo en la literatura hispanoamericana. En el siglo XIX el indio figuraba de cuando en cuando en poemas o novelas como *La cautiva, Cumandá* y *Tabaré*—para citar algunos de los más conocidos—, pero siempre con rasgos chateaubriandescos, y sin tener más trascendencia que cualquier otro tema romántico. Lo mismo hubieran servido los aborígenes de Australia como asunto literario para los escritores de América. Sin embargo, cuando se quería vapulear al español, por razones patrióticas, o de otra naturaleza, no era infrecuente en América que se invocara a Huayna Capac, a Moctezuma u otros héroes indígenas. La boga de la poesía a lo Olmedo no terminó con la independencia de las antiguas colonias españolas. Además, la reivindicación social del indio, que comenzaba a insinuarse como tema literario y político hacia fines del siglo XIX, casi siempre tenía su acompañamiento de antiespañolismo. No era de extrañar, pues, que los españoles, en general, tendieran a desconfiar de todo lo que olía a indio. Lo que escribió Valera en 1889 no carecía de fundamento:

> Los americanos supusieron que cuanto mal les ocurría era transmisión hereditaria de nuestra sangre, de nuestra cultura y de nuestras instituciones. Algunos llegaron al extremo de sostener que, si no hubiéramos ido a América y atajado, en su marcha ascendente, la cultura de México y del Perú, hubiera habido en América una gran cultura original y propia. Nosotros, en cambio, imaginamos ya que las razas indígenas y la sangre africana, mezclándose con la raza y sangre españolas, las viciaron e incapacitaron... (4).

En sus relaciones personales con Rubén Darío, *lo indio* atañía a Valera de una manera mucho más íntima que en su carácter de crítico literario. Era cordial y amable con Darío, pero se le nota cierta extrañeza ante el indianismo exterior del poeta nicaragüense. En una carta

---

(3) «The United States themselves are essentially the greatest poem», decía Whitman. Véase «Preface to 1855 edition of *Leaves of Grass*», en *Leaves of Grass*, ed. de E. Holloway. Nueva York, 1926, pp. 489-507.

(4) *Cartas americanas*, p. VII.

a Menéndez Pelayo asevera que Darío «tiene bastante del indio sin buscarlo, sin afectarlo» (5). La admiración y el afecto que sentía Valera por Darío son conocidos, y, por tanto, se puede descartar cualquier sospecha de malicia o desprecio en sus palabras. Significaban sencillamente que veía en Darío rasgos que nada tenían de español. Fue el primer escritor español en reconocer y elogiar el genio poético de Darío, pero al conocerle en persona, se dio cuenta, en seguida, de que en su amigo americano había algo que no era español. El indio llegaba a España en la persona de Rubén Darío.

Muy conocida es la alusión de Unamuno al aspecto indio de Darío, que el ropaje europeo no lograba ocultar, observación no exenta de una sugestión de malicia: «A Darío se le ven las plumas del indio debajo del sombrero». Pero había algo más en Darío que intrigaba a Unamuno, algo misterioso e insondable, clave, tal vez, de su genio poético:

> ... Rubén Darío es algo digno de estudio; es el indio con vislumbres de la más alta civilización, de algo resplendente y magnífico, que al querer expresar lo inexplicable balbucea. Tiene sueños gigantescos, ciclópeos; pero al despertar no le queda más que la vaga melodía de ondulantes reminiscencias. Tiene un valor positivo muy grande, pero carece de toda cultura que no sea exclusivamente literaria (6).

Juan Ramón Jiménez, que conoció a Darío en 1900 y fue uno de sus amigos más fieles, conservaba en el recuerdo distintas imágenes del poeta nicaragüense. La del Darío que vino a Madrid para verle —en 1903 ó 1904, pues sucedió en la época en que vivía Jiménez en la casa del doctor Simarro— se destaca precisamente por la acentuación de sus rasgos aindiados: «Venía vestido de kaki, con sombrero blanco de paja, un panamá, botas amarillas, estrechas, la parte alta sin abrochar, botas que le hacían daño. *Oscuro, muy indio y mogol de facciones.* Me pareció más pequeño, más insignificante [que antes]...» (7). Las palabras que subrayo son las que dan realce a la descripción, pero los otros detalles contribuyen también a dar la impresión del hombre recién salido de la selva, que no llega a adaptarse a la moderna vida europea. Su insignificancia, nota lastimera, era también propio del indio, que contaba muy poco en la escala de valores que existía en la sociedad de aquella época.

---

(5) Véase A. OLIVER: *Este otro Rubén Darío,* Barcelona, 1960, p. 143.

(6) MIGUEL DE UNAMUNO: *Ensayo.* Madrid, 1958, II, p. 16.

(7) JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: «Mi segundo Rubén Darío», en *La corriente infinita,* edición y prólogo de Francisco Garfias. Madrid, 1961, p. 49.

Amado Nervo retrata a Darío de una manera muy diferente: «Alto, blanco, robusto; cabello corto de un castaño oscuro, ojos pequeños absolutamente inexpresivos, nariz ancha e irregular, toda la barba bien cuidada, pero dibujada mal; *toilette* meticulosa...» Parece otra persona, no la descrita por Jiménez.

Pero si los españoles descubrían en Darío al indio, más o menos disfrazado de europeo, poco o nada había en su obra que pudiera llamarse «indio» o «indianismo». A pesar de su propia afirmación en el prólogo de *Prosas profanas* (8), a pesar de los temas indios que aparecen de vez en cuando en su obra («Caupolicán», «Tutecotzimi», «Sonetos americanos», etc.) el indio figuraba muy poco en su pensamiento, en su estética, en su emoción, en su vida. Si la tradición prehispánica, el indianismo, o el nativismo —llámese como se quiera— hubiera sido su única fuente de poesía, ésta se hubiera agotado pronto y Rubén Darío hubiera sido hoy un escritor casi desconocido. Conocía mucho mejor la mitología griega, aunque vista con antiparras francesas, que la mitología prehispánica de América. Los españoles le podían reprochar su afrancesamiento pero no su indianismo.

Aparte de José Santos Chocano, que hacía alarde de su ascendencia incaica, tanto como de su sangre española, ninguno de los modernistas hispanoamericanos daba muestras de un interés muy vivo en los pueblos indígenas de América, en sus tradiciones, su historia y sus costumbres. Todo eso lo veían, más bien, con indiferencia y hasta con antipatía. ¿Qué tenía el indio que ver con José Asunción Silva, con Gutiérrez Nájera o Julián del Casal? Poco o nada. Pero la convivencia en América de indios y descendientes de españoles, y la amenaza de que surgieran tendencias indianistas y antiespañolas en la sociedad americana, no dejaban de inquietar a algunos españoles que se preocupaban por la conservación del casticismo y de la hegemonía cultural de España. Francisco Navarro y Ledesma, por ejemplo, encontró muy digna de elogio la obra de Miguel Antonio Caro (9) por el casticismo que la caracterizaba:

> El señor Caro ha comprendido... que el genio americano, en el cual no existe elemento indígena apreciable, debía y debe ser español, castizo, de pura raza, y en vez de echar por los senderos de Francia, de Alemania o de la Inglaterra, en vez de imitar a Víctor Hugo, o a Heine o a Shelley, debe estudiar y seguir a nuestros poetas, más grandes que esos como tales poetas (10).

No se puede precisar con facilidad lo que quería decir «pura raza» en el concepto de Navarro Ledesma, pues hablaba del *genio* americano, pero se puede suponer que hubiera preferido que sólo los americanos de ascendencia enteramente española se dedicaran a la literatura, y

(8) «Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Utatlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro.»

(9) Presidente de Colombia de 1894 a 1898. Caro fue uno de los escritores colombianos más conocidos de su época.

(10) *Unión Iberoamericana*, enero de 1908, pp. 186-192.

mientras más fiel fuera la imitación de los clásicos españoles, más meritoria sería la obra americana. Lo indio quedaba excluido por impuro, igual que toda clase de influencia extranjera. Con esto se explica la porfía de Navarro Ledesma en atacar a Darío. Este caía bajo doble condenación, la de ser indio y la de ser francés, es decir, afrancesado.

Hernán Cortés, derribando ídolos aztecas, apenas obró con más rigor que el crítico catalán Antonio Rubió y Lluch, que también se proponía extirpar la herejía india, ya no religiosa sino literaria. En 1903, Rubió y Lluch publicó la declaración siguiente, parte de un artículo titulado «Necesidad de fraternidad literaria»:

> ...Se han equivocado lastimosamente los americanos que han buscado las raíces de su diferenciación política y literaria en el elemento indígena y en la historia precolombina. A semejanza de nuestro falso romanticismo feudal y trovadoresco, se produjo en América, a mediados del pasado siglo, una especie de romanticismo todavía de peor gusto, que puso de moda, sobre todo en la poesía, las alusiones al Sol o a Pachacámac, la glorificación de Guatimozín y Atahualpa, las costumbres de los indios, y los pobres retazos de las literaturas quechua, nahual o guaraní, entonando himnos quejumbrosos al pasado, en el tono monótono del yaraví y con la *guazabara del caribe*... (11).

Para Rubió y Lluch se trataba de una degeneración más difícil de comprender que la fascinación que sentían algunos hispanoamericanos ante la civilización de los Estados Unidos. Después de todo, la civilización norteamericana, por más que difiriera de la española, era muy avanzada y no representaba un retroceso al estado primitivo y bárbaro de la América prehispánica por la que suspiraban algunos hispanoamericanos ilusos. El desprecio, que algunos críticos españoles no se preocupaban por ocultar cuando hablaban de los escritores de América, podía atribuirse, sin duda, a su convicción de que los hispanoamericanos, poco a poco a través de su historia se habían ido deseuropeizando y descivilizando, aproximándose cada vez más al indio. La independencia de las antiguas colonias había acelerado el funesto proceso de degeneración.

En todo esto, el pobre indio era la víctima de una evidente injusticia. En primer lugar, no fue por iniciativa suya que las colonias se hicieran independientes de España. El verdadero insurrecto fue el criollo. El indio en algunos casos peleó al lado del español contra el criollo. A través del siglo XIX no fueron indios los que más tenazmente se opusieron a la hegemonía cultural de España, sino criollos, como Sarmiento y González Prada, que no tenían, probablemente, una gota de sangre india. En cambio, el indio Altamirano era, entre los

(11) *Ibíd.*, 31 de mayo de 1903, p. 9.

escritores mejicanos del siglo XIX, uno de los más castizos e hispánicos, a pesar de que en su niñez ni siquiera sabía hablar español. En tiempos coloniales, el peruano Juan de Espinosa y Medrano, de origen incaico, se destacó como crítico literario, latinista y apologista de Góngora. El hispanismo del Perú, con su elevado porcentaje de población india, era más acentuado que el de la Argentina con su población predominantemente blanca. De los sudamericanos, los rioplatenses fueron los primeros en levantarse contra España, los peruanos los últimos y los más desganados.

Si los nuevos escritores hispanoamericanos habían salido malos hijos de España, como sostenían muchos españoles, se debía a factores con los cuales el indio tenía muy poco que ver. Las gotas de sangre de «indio chorotega o nagrandano» que corrían en las venas de Rubén Darío, no le alejaron de España ni hubieran podido influir, en lo más mínimo, en su formación estética. Esta sí debía mucho a los cinco años (1893-1898) que Darío residió en Buenos Aires, ciudad cosmopolita, de población europea, donde todo el mundo se enorgullecía de no ser indio. Fruto de estos años fue su obra *Prosas profanas,* la más atrevida manifestación del modernismo americano, la que más definitivamente rompió con la poética tradicional, la que más excitó la indignación de los «viejos» y la admiración de los «nuevos». *Prosas profanas* es también el libro en cuyo espíritu y expresión menos se advierte el hispanismo de Darío.

En la última década del siglo XIX, Buenos Aires era ya la ciudad más grande del mundo hispánico. El comercio y la inmigración la habían transformado, borrando toda huella de su modesto pasado colonial, convirtiéndola en metrópoli vigorosa, próspera y adelantada. Millares de inmigrantes, originarios de Italia en su mayoría, llegaban cada año. En las calles y las plazas se oía hablar tanto el italiano como el español. Los recién llegados eran los argentinos del porvenir; no había habido tiempo todavía para que se asimilaran las costumbres criollas ni la cultura hispánica. Dado su número y su empuje, no era de extrañar que quisieran imponer su lengua y sus costumbres en el nuevo medio, lo cual, en efecto, sucedió. Los inmigrantes de otros países europeos —alemanes, ingleses, franceses, suizos, escandinavos, polacos, rusos, sin contar españoles y portugueses—, aunque menos numerosos que los italianos, contribuyeron también a la rápida diferenciación de la Argentina. El ambiente de Buenos Aires hacia fines del siglo, cuando no indiferente, era hostil a la conservación de costumbres, tradiciones y cultura españolas (12). En 1899, un español,

(12) El fenómeno no debe atribuirse enteramente a la gran afluencia de extranjeros a la Argentina en las últimas décadas del siglo XIX. Durante la mayor parte de la época colonial no había comercio directo entre España y la colonia

Juan Pérez de Guzmán, expresó su desagrado y su preocupación por la agitación entre los italo-argentinos que abogaban por la adopción del italiano para reemplazar el español como lengua nacional de la Argentina. El propósito le parecía disparatado y funesto, y para demostrarlo señalaba algunas de las aportaciones culturales de los americanos de habla española. Entre los escritores contemporáneos de América elogiaba, como dignos representantes de la cultura hispánica, a Guillermo Valencia, Calixto Oyuela y José Santos Chocano. La lengua española era la fuente de cultura de toda Hispanoamérica. Suprimirla equivalía a suprimir la cultura de los países americanos. Cuál será la consecuencia, pregunta, si se exige a Guillermo Valencia, por ejemplo, «que someta las varoniles estrofas de su numen al afeminado habla del Po o al árido ritmo del Támesis o del Potómac» (13).

La revista madrileña *Nuestro Tiempo* publicó en su número correspondiente a septiembre de 1901 un extenso artículo sobre las relaciones hispanoargentinas, documento importante porque acomete resueltamente y sin ambages el problema de la confrontación de hispanismo y americanismo en el Nuevo Mundo. Escrito por Francisco Grandmontagne, novelista y economista argentino, de origen español, era un implacable sondeo de las diferencias, la desconfianza y los antagonismos que separaban América de España. Titulado «La confraternidad hispano-argentina» se empeñaba precisamente en negar la existencia de tal confraternidad:

> En Buenos Aires..., abierto a todas las corrientes universales, la influencia española sobre el alma nacional es nula. En el espíritu del criollo bonarense... hay siempre un movimiento de rechazo por todo lo español. Es más, sólo reconoce las influencias atávicas cuando descubre en sí mismo algún nuevo defecto, profundo y garrafal... Sólo por la línea de sus vicios y errores se ve descendiente del espíritu hispano, no creyendo de la misma procedencia las buenas cualidades que pueda tener. El fraude en el sufragio, la mentira política, la concusión, el parasitismo burocrático, el nepotismo..., la pereza, la blandura de raspa, el desprecio del trabajo..., el honor fundado exclusivamente en la guapeza..., religiosidad del escapulario, fetichista y gitana, la molicie de la mujer educada a la turca..., el culto furioso de la apariencia, el perecer por parecer, el despilfarro en lo superfluo y la tacañería en lo útil... El americano, lo repito, no recuerda a España más que al descubrir en sí mismo nuevas máculas y deslustres. Todo vicio, toda aberración, la estrechez espiritual, toda teoría rancia, todo pensamiento retrógrado, todo fracaso político y financiero, las energías perdidas en luchas menudas y estériles..., ¡de España, de España viene todo eso!

---

rioplatense. Esta se veía obligada a recurrir al contrabando para mantenerse, sustrayéndose así a la autoridad y la influencia españolas.

(13) «Progreso intelectual de la América española», *La España Moderna*, diciembre de 1899, p. 89.

> Es inútil, por lo tanto, que soñéis con ejercer sobre Sur-América cierta hegemonía espiritual confiados en que para ello será suficiente el vehículo de la lengua. La influencia por la comunidad de idioma es muy relativa, como luego demostraré. Necesita España nuevo espíritu; energías más eficaces; una educación más amplia y menos teológica; mayores bríos creadores en su política, en su literatura, en su industria y comercio, en su ciencia; una renovación total en su alma, si quiere entrar con éxito en el concurso europeo, que se disputa la influencia espiritual y económica de los pueblos americanos.

Lo que decía Grandmontagne de España era, en sustancia, lo que decían los voceros de la generación del noventa y ocho; que España necesitaba nueva fuerza y vigor, que era preciso valerse de todos los recursos posibles para conseguirlo «hasta el guisar los garbanzos con aceite de hígado de bacalao». En cuanto a la desvinculación entre España y las repúblicas sudamericanas, era un fenómeno histórico y social que sólo podía ser negado por los que no conocieran el espíritu de los pueblos americanos. Comenzó esta desvinculación antes de las guerras de independencia, durante el reinado de Carlos III. En todo el siglo XIX España no hizo nada por reconquistar el imperio de su espíritu en América. Su abandono había sido absoluto. La juventud de España, decía Grandmontagne, no sabía nada, absolutamente nada de la América fundada por sus remotos abuelos. Todo lo que se decía y escribía en España sobre los países americanos era pura especulación, que no nacía de un conocimiento de la realidad americana, sino de una completa ignorancia de ella. Este desconocimiento de América, que el autor no podía perdonar, provenía de una psicología nacional que no buscaba remedios prácticos, que no recurría a la acción, sino que esperaba todo de la providencia: «La juventud española debía conocer la geografía, estructura moral y costumbres de estos pueblos como el Padrenuestro, si el Padrenuestro no fuese una oración tan absorbente. En España no se riega porque todo se espera de las rogativas, creyendo que las oraciones pueden abrir cataratas en cielo sereno».

En Buenos Aires, pocos se interesaban por los libros españoles. No podían competir con los franceses y los italianos. Al argentino le sabía «a rancio» el libro español. La literatura española no podía ejercer una influencia importante en América a menos que sufriera una «completa evolución en forma y sustancia». Tenía que abrirse a las corrientes universales y «modificar su técnica, abrillantando el estilo, haciéndolo más rápido, más centelleante, siguiendo todas las modas, si es preciso, o inventando alguna».

Tal era Buenos Aires cuando Rubén Darío la conoció. En este ambiente vivía cuando escribió los poemas de *Prosas profanas*. Salió de Buenos Aires para España a fines de 1898, en calidad de corresponsal

del gran diario argentino *La Nación*. Escribía para un público argentino. Nada tenía de raro el que sus artículos, reunidos después y publicados en París (1901) en un tomo titulado *La España contemporánea*, reflejaran su extrañeza ante el estado de la sociedad y la cultura de España, y lo que le parecía su estancamiento literario. Fue su primera reacción, un juicio algo prematuro y superficial. Después se daría cuenta de que en España, a semejanza de lo que había sucedido en América, estaba en cierne una notable renovación literaria.

El hispanismo—no el hondo, generoso y verdadero, sino el mezquino, desconfiado y agresivo, con su complemento literario de ultracasticismo, cerrado e intransigente—era hostil no solamente a los escritores americanos, sino también a la nueva generación de españoles, los que no se conformaban ya con expresarse en el lenguaje literario de sus abuelos. Valle-Inclán, Benavente, Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez, Villaespesa, Rueda, amigos todos de Darío y de otros escritores americanos, igual que éstos, servían de blanco a los arcabuceros del tradicionalismo y, a veces, se veían obligados a defenderse contra sus descargas. Al mismo tiempo prestaban apoyo a los americanos, a quienes se sentían unidos por parentesco estético y espiritual. Valle-Inclán, por ejemplo, afirmaba que las obras literarias de cualquier época nacían de las ideas y del ambiente peculiares del tiempo, y que las nuevas tendencias no se podían atribuir a ningún escritor individual (sin duda aludía, aunque sin nombrarle, a Darío), sino que eran un desarrollo espontáneo e inevitable del arte literario. Por tanto, no era obra exclusiva de los modernistas el introducir en el lenguaje literario los llamados «contorsiones gramaticales». Lo mismo había sucedido en tiempos de Gracián, decía Valle-Inclán, tal vez para sosegar un poco a los ultraclasicistas. Gracián aventajaba a todos los modernistas cuando se trataba de libertades gramaticales y retóricas. La novedad del modernismo no consistía en eso sino en «una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad» (14).

Ninguno de los nuevos escritores de España fue más fervoroso que Benavente en la defensa de Darío y sus congéneres americanos. *Prosas profanas* que, según el propio Darío, «causaron al parecer, primero en periódicos y después en libro, gran escándalo entre los seguidores de la tradición y del dogma académico» provocó en España—no menos que en la Argentina, donde apareció su primera edición—discusiones y aplausos, censura y elogio (15). Muy oportuna fue la contestación de Benavente a los antiamericanos de la crítica:

(14) «Modernismo», *Ilustración Española y Americana*, 22 de febrero de 1902, página 114.

(15) GUILLERMO DÍAZ-PLAJA afirma que la primera edición de *Prosas profanas* (1896) fue poco difundida en España; la segunda, 1901, fue la que leyeron la mayoría de los españoles.

...Tachar de poco castizo a un escritor americano, es algo tan cómico como la frase de aquel torero al hallarse en París objeto de la curiosidad de los parisienses: «Ya me están cargando los extranjeros» y el extranjero era él en aquel momento.

Rubén Darío es un poeta castizo, pero castizo... de su casta. Más parecido a muchos poetas franceses que a ninguno español (si se exceptúa Salvador Rueda); siente como pocos poetas americanos han sentido la poesía primitiva de aquellas tierras que por tanto tiempo fueron la virgen América; pero expresa el sentimiento con arte exquisito, alambicado; rica instrumentación sobre canciones populares. Otras veces, sentimiento y expresión son igualmente aristocráticos, y Verlaine, Banville o Mallarmé los inspiradores. Pero Rubén Darío domina el idioma y al dislocarlo en rimas ricas y ritmos nuevos, no es el desdibujo ignorancia sino trazo seguro que produce el efecto buscado.

Su último libro es, seguramente, el mejor que ha publicado, y con escándalo de puristas y castizos, será tan admirado por los españoles como por los americanos, porque Rubén Darío es castizo, dentro de su tierra y de nuestro siglo (16).

Los ensayos de Unamuno sobre autores americanos y sus alusiones a éstos en sus cartas dan testimonio de su vivo interés en la literatura hispanoamericana. No había estrecha afinidad intelectual y estética entre Unamuno y los modernistas americanos, pero esto no impedía que leyera sus obras ni que escribiera sobre ellas comentarios acertados y penetrantes. La Francia seductora de tantos poetas americanos tenía poca atracción para Unamuno; hasta le parecía antipática (17). Esta era, tal vez, la división más profunda que separaba a Unamuno de los jóvenes escritores americanos. Decía que prefería «todo estampido bravío y fresco que nos pone a descubierto las entrañas de la vida, que no todas esas gaitas que acaban en los sonetos de Heredia o en las atrocidades de Baudelaire...» (18). Cuando Rubén Darío comentó que los versos de Unamuno le parecían «demasiado sólidos», éste le contestó que prefería esto a que fueran «demasiado gaseosos, a la ameri-

---

(16) *Madrid Cómico*, 12 de noviembre de 1898, p. 802.

(17) Forman violento contraste con los efusivos elogios de París, escritos por algunos de los modernistas americanos, las impresiones de la capital francesa que tuvo el joven Unamuno en 1889:

> «... nunca olvidaré el desagradabilísimo efecto, el hondo disgusto que me produjo la algazara y el regocijo de un bulevar de París, de esto hace ya dieciséis años, y cómo me sentía allí desasosegado e inquieto. Toda aquella juventud que reía, bromeaba, jugaba y bebía y hacía el amor, me producía el efecto de muñecos a quienes hubieran dado cuerda; me parecían faltos de conciencia, puramente aparenciales. Sentíame solo, enteramente solo, entre ellos, y este sentimiento de soledad me apenaba mucho. No podía hacerme a la idea de que aquellos bulliciosos entregados a la *joite de vivre* fueran semejantes míos, mis prójimos, ni siquiera a la idea de que fuesen vivientes dotados de conciencia. «Sobre la europeización». *Ensayos*, I, p. 908.

(18) «Vida y arte», *Helios*, agosto de 1903, p. 48.

cana». Sin embargo, no fue un prejuicio contra lo americano y los americanos que le movió a replicar de esta manera, sino la honrada convicción de que la efervescencia que caracterizaba gran parte de la nueva poesía americana no era compatible con lo que él tenía por esencial en la mejor poesía, una profunda y emotiva sinceridad; en el grito de la angustia había más poesía que en el canto de sirenas o el trino de ruiseñores. Unamuno sostenía que la materia poética no había de buscarse en tierra ajena sino en la propia, rasgando la costra para llegar al «agua de manantial soterraño», pero distaba mucho de parecerse a los tradicionalistas que tenían por espurio y sin arte todo lo que no saliera de los moldes sancionados por el tiempo y el uso. Era inevitable y necesario que la lengua misma se modificara adaptándose a nuevos tiempos y nuevas circunstancias. El castellano se hablaba en muy dilatadas y muy diversas tierras entre gentes de muy variada procedencia nacional y racial. «¿Y por qué —preguntaba Unamuno— ha de pretender una de esas tierras ser la que dé foma y tono al lenguaje de todas ellas? ¿Con qué derecho se ha de arrogar Castilla o España el cacicato lingüístico?» (19).

No era de extrañar que los artículos y poemas de Unamuno aparecieran en revistas como *Vida Nueva, Revista Nueva, Juventud, Arte Joven, Renacimiento* y *Helios,* todas de propósito y obra renovadores, pues el maestro de Salamanca era un propugnador de la renovación literaria. Sabía que la evolución era necesaria en el lenguaje literario; para enriquecerlo era lícito valerse de los recursos convenientes, tales, por ejemplo, como vocablos y expresiones tomadas del habla popular, o voces o modismos de otras lenguas, adaptándolas al idioma nativo. Lo que no aguantaba Unamuno era la afectación, la imitación, el amaneramiento. Lo esencial era que cada uno se expresara a su modo. «Y si yo no pienso en castizo castellano —decía— ¿a ley de qué he de aprisionar mi pensamiento en esa camisa de fuerza y no cortarme con ella un traje, quitándole lo que le sobre, añadiéndole lo que le falte y cambiándole lo que sea menester?» (20). Paradójico casi siempre en su manera de pensar, escribir y obrar, Unamuno era uno de los más acerbos críticos de los escritores americanos y, a la vez, uno de sus más resueltos defensores. En su ensayo «Contra el purismo», publicado en *La España Moderna* en enero de 1903, es el apologista de los americanos y hasta llega al extremo de aprobar su propensión a ir a París para educarse:

> Y ... hacen bien los hispanoamericanos que reivindican los fueros de sus hablas, los que en la Argentina llaman idioma nacional al brioso español de su gran poema el *Martín Fierro.* Mientras no se internacio-

(19) *Ensayos,* I, p. 325.
(20) *Ibíd.,* p. 328.

nalice el viejo castellano, hecho español, no podremos vituperarles los hispanoespañoles. Obran muy cuerdamente los hispanoamericanos al ir a educarse a París; porque de allí, por poco que saquen, siempre sacarán más que de este erial; ya que lo que aquí puede dárseles, la materia prima de la lengua, la lleven consigo (21).

Poco a poco, contra viento y marea, los americanos iban conquistándose la autonomía literaria y un puesto de alguna dignidad en el mundo de las letras hispánicas. Juan Valera demostró que era uno de los pocos españoles de su tiempo conscientes del genio creador de América cuando habló, en 1889, de la «fecundidad mental» de los americanos y del gran número de ellos que, desde tiempos coloniales, se dedicaban a la literatura. Sin embargo, lo que Valera encontraba digno de elogio en los americanos no era, por cierto, su originalidad o novedad, sino el carácter opuesto en su obra. En los poetas colombianos lo que le agradaba era «un sabor castizo, una corrección y una elegancia sencilla, que, no en todos, sino sólo en nuestros mejores y más cultos peninsulares se nota» (22). Reconocía el talento americano y su potencial creador, pero suponía, al parecer, que en América las normas literarias seguirían siendo las mismas que regían en España, que no habría literatura americana sino sólo española.

Diez años más tarde, ya era evidente que españoles e hispanoamericanos iban por caminos divergentes:

> La literatura española de América, o sea, la hispanoamericana, marcha indudablemente por caminos algo distintos de la peninsular. Lo mismo la novela, poco y mal cultivada, que la poesía, en derroche constante, con notorio detrimento de nuestro idioma, salvo naturalmente honrosas excepciones, en ambos géneros literarios se advierte una mayor y más directa influencia de Francia, que lo que permite el origen de la lengua castellana (23).

La aceptación en España de la existencia de una literatura americana independiente, distinta de la española y no sólo copia o reflejo de ella, no era general a principios del siglo ni lo es hoy (24), pero

---

(21) Este punto de vista de Unamuno no coincide enteramente con el que había expresado unos cuatro años antes. Entonces había advertido a los hispanoamericanos que era inútil luchar contra la inflexibilidad que constituía la naturaleza del castellano. La sutileza o la flexibilidad del francés y el inglés no se podían contrahacer en el castellano, que era el material en que los americanos trabajaban. Véase *Revista Nueva*, 5 de julio de 1899, p. 682.

(22) *Cartas americanas*, p. 179.

(23) Alfredo F. Feijoo: «El teatro español en América», *La Vida Literaria*, 20 de abril de 1899, p. 246.

(24) Sólo en dos universidades de España hay cátedras de literatura hispanoamericana: la de Madrid y la de Sevilla. En las demás la literatura de los países americanos se abarca en el estudio de la literatura española. Algunas obras hispanoamericanas se venden en las librerías, pero muchos autores, de los más conocidos y leídos en América no se conocen en España. No he visto en

para 1901, fecha de publicación de la primera edición europea de las *Prosas profanas,* los conocedores de las letras hispánicas se habían dado cuenta de que comenzaba a definirse en América un carácter literario que no podía confundirse con el español; bueno o malo —según los diversos criterios—, pero diferente. No se ha emitido un juicio más acertado y justo sobre el fenómeno americano que el que expresó Gómez de Baquero en 1907. Si se compara con lo que escribió cinco años antes se ve que su punto de vista se había ido modificando, lo cual le da una validez especial. En un artículo sobre el poema de Darío, «Epístola a la señora de Lugones», recién publicado, decía lo siguiente:

> A Rubén Darío se le discute principalmente por su originalidad. Aunque aparentemente vivimos en un estado de anarquía intelectual, sin verdaderas escuelas, sin pontífices ni definidores del arte literario que sean escuchados y seguidos, lo tradicional conserva hondas raíces en el alma española y los neologismos de Darío, sus metros favoritos más usados en la rima francesa que en la castellana, sus imágenes libres y atrevidas asombran a algunos y se prestan a chanzas. Casi siempre se ha esgrimido el ridículo contra las novedades. Pero esa originalidad rayana en extravagancia y que a veces pasa al otro lado de la raya, es la fe de vida de la joven poesía española de América. No están bien estudiados ni son bien apreciados los poetas modernos de la América española. La exuberancia de imaginación, que engendrando muchas imágenes, crea algunas raras y poco armónicas, la tendencia a innovar en la métrica, dar al verso más libertad de la que consienten las combinaciones clásicas, son señales de una poesía vigorosa que tiene vida propia y no necesita vivir de la imitación. Vendrá con el tiempo el período de perfeccionamiento y lima de la forma (25).

Una diatriba de Julio Cejador y Frauca sobre la degeneración del castellano en América —publicada en *La España Moderna*— motivó una respuesta de uno de los más conocidos modernistas de América, Ricardo Jaimes Freyre. El poeta boliviano, que residía en Tucumán, donde ejercía el profesorado y dirigía la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* (26), protestaba vigorosamente contra el ataque de Cejador, calificándolo de «absolutamente falso». Además de refutación de los asertos de Cejador, su respuesta constituye una apología de la nueva

---

ninguna, por ejemplo, una obra de Agustín Yáñez, ni de Alejo Carpentier u Octavio Paz para citar sólo tres de los muchísimos autores americanos que se pudieran nombrar. No he visto en librerías, ni en bibliotecas un solo ejemplar de la *Antología de la poesía española e hispanoamericana,* de Federico de Onís, obra fundamental para el estudio de la poesía española moderna, tanto como el de la hispanoamericana. Se explica la ausencia de las obras de Pablo Neruda, pero no la de poetas como Enrique González Martínez.

(25) *La España Moderna,* 1 de febrero de 1907, pp. 61-62.

(26) Jaimes Freyre fue amigo de Darío, y con éste fundó la *Revista de América,* en Buenos Aires, en 1894.

literatura americana. Jaimes Freyre sostenía, no solamente que se había creado un nuevo lenguaje literario en América, sino que esa nueva literatura ejercía ya su influencia en España:

> Como la protesta contra la influencia francesa en el castellano del siglo XII —tan vana y pueril— fuera la protesta contra el hecho ineluctable de las peculiaridades lingüísticas del castellano en América y de la nueva lengua para una nueva alma —verdad la más profunda de la filosofía del lenguaje...
>
> ... y no proteste el señor Cejador—, hay evoluciones literarias que han viajado ya de esta América a su España, y hay quienes en este castellano de América han escrito libros intensos, espirituales, en verbo moderno, flexible, sutil, con lucideces emocionales desconocidas, cosmopolita y rico.
>
> Guárdenos Dios de hacer la defensa de la jerigonza bárbara en que balbuce alguno que otro escritor transhumante. Pero la lengua en que escriben Darío —nueva y cristalina—, Lugones —inagotablemente rica en expresiones e imágenes—, o Díaz Rodríguez, o J. Enrique Rodó, Groussac (preciso y sabio), si no es castellano, no ha de envidiar nada a la que sirve al señor Cejador para denostarlo —lo creemos en homenaje suyo— sin conocerlo (27).

En la revista de Jaimes Freyre se publicó en el mismo año (1906) otro artículo, también de valor, por su aportación a la historia del modernismo americano y sus relaciones con España. Se trata de la reseña de una monografía titulada *Los literatos españoles y los poetas americanos,* escrita por un español, M. Torres, quien la había publicado en *España y América.* El autor de la reseña firma su escrito A. N., iniciales que eran seguramente las de Amado Nervo, pues tanto el contenido de la reseña como el hecho de que el poeta mexicano escribía para la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* confirman su identidad. Nervo cita lo siguiente de Torres: «En los cantos de los poetas americanos... sobresale siempre una tendencia a la languidez y desmayo, que las más veces hace degenerar toda clase de composiciones en vulgar y grosero sensualismo.» Esta degeneración, según la entendía Torres, tenía su origen en «las claras noches de luna», que, al parecer, eran más frecuentes, poderosas o siniestras en América que en ninguna otra parte. La explicación de Torres suscita una respuesta irónica de Nervo:

> ...La observación es profunda, aunque desconsoladora, puesto que no hay probabilidades de que la situación se modifique.

---

(27) *Revista de Letras y Ciencias Sociales.* Tucumán, 1906; p. 134.

Diríase, sin embargo, que la extraña influencia de las noches de luna sólo ha empezado a sentirse en los últimos tiempos, ya que, según el perspicaz crítico, fueron excelentes los antiguos poetas de Colombia (los Caro, Ortiz, Arboleda, etc.) y detestables los modernos (Asunción Silva, Guillermo Valencia, etc.).

El señor Torres hace una declaración de principios que puede explicar su amarga opinión sobre los nuevos rumbos poéticos mejor que todos los fenómenos siderales: «Somos ultraclásicos, y no concebimos más evolución y perfección de los idiomas y del verso que los que consiente el troquel del clasicismo.»

En la misma reseña se refiere el autor a un artículo escrito por otro español, M. Cil, quien deplora la tendencia en España a imitar lo extranjero y el entusiasmo con que acogían sus compatriotas cualquier fruslería inventada en Francia. Echaba gran parte de la culpa a los escritores hispanoamericanos. A esto replica Nervo:

¿No sería más aceptable la hipótesis de que el ultraclasicismo de los señores Torres y Cil ha hecho su tiempo y cede el campo a los nuevos ideales? Pasa España en el momento presente por un período de transición en el cual se diseña con claridad la influencia que acabará por cambiar totalmente el arte español, infundiéndole nueva vida y vigor nuevo. No se quejen de ellos los críticos peninsulares, pues asisten acaso a la evolución que ha de devolver a su literatura la universalidad que ha perdido.

Y ciertamente van de América las brisas que crean sus huertos (28).

Cuando se publicó este comentario de Nervo, el poeta mexicano vivía ya en Madrid. Conocía la literatura y el medio españoles, igual que los de América y Francia, y era, por tanto, capaz de medir y valuar con más objetividad que la mayoría de los críticos lo que sucedía en España. Se daba cuenta de que el tradicionalismo tenía todavía sus partidarios, que algunos de ellos seguirían luchando a brazo partido contra las fuerzas de renovación, pero estaba convencido de que éstas, cada vez más vigorosas, saldrían triunfantes. Como americano, se complacía en observar que la influencia de la literatura americana —tantas veces y tan duramente vituperada en España— contribuía de una manera significante a la universalización de la literatura española (29). Ningún español de hoy desconoce la importancia de la corriente americana en la renovación de la literatura peninsular, especialmente la que vino a través de la obra de Rubén Darío. Ayudó

(28) *Ibid.*, pp. 398-399.

(29) En otro artículo insiste Nervo en la misma idea. Manifiesta sorpresa por lo que Gómez de Baquero escribió acerca de Darío y los poetas americanos en su artículo sobre la *Epístola a la señora de Lugones*, pues no era común,

mucho a estimular el talento latente de grandes poetas como Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, incitándoles no a imitar, sino a descubrir su propia expresión. Resultó cierto lo que predijo Nervo. Lo que contribuyó la nueva generación española al prestigio internacional de la literatura de España se puede juzgar por el hecho de que, más adelante, a dos de los jóvenes contemporáneos de Nervo, y de ideas afines, se les confirió el premio Nobel de Literatura: a Jacinco Benavente en 1920 y a Juan Ramón Jiménez en 1956.

Francisco Villaespesa era uno de los españoles más devotos de los modernistas americanos. Escritor de más facilidad que profundidad, ocupa un puesto en su época mucho menos elevado que el de Machado, Jiménez, Valle-Inclán o Benavente, pero estaba al tanto —más que ninguno de éstos— de lo que se escribía en América. Afirmaba que era apreciable lo que la moderna poesía americana había contribuido a la nueva literatura de España: «Es indudable que los poetas americanos no sólo son conocidos y admirados en España, sino que de cierto modo influyeron en el actual renacimiento de nuestras letras» (30). Villaespesa discernía en América una saludable evolución literaria: la búsqueda de una auténtica orientación americana. Lo que se escribía en América ya no era sencillamente un pálido reflejo de obras francesas. Observa que «la prosa y la poesía han recobrado por fin en América su libertad... El mismo Darío ha cantado al buey que vio un día en su niñez, echando vaho por las narices dilatadas, bajo el oro y las púrpuras del cielo de Nicaragua».

Un comentario, escrito por uno de los modernistas americanos mucho tiempo después del triunfo del modernismo, resume la experiencia de muchos de los americanos que llegaron a España a fines del siglo pasado y principios de éste. Blanco Fombona —pues se trata de él—, igual que Darío y otros americanos de la época modernista, había tenido que vencer la desconfianza que el espíritu de la literatura americana despertaba en muchos españoles antes de granjearse su amistad y merecer su respeto:

---

decía, que los críticos españoles elogiaran a escritores de América. Atribuye a los americanos la iniciativa en la renovación de la literatura española:

> ... No nos tienen acostumbrados a este lenguaje los críticos españoles, que viven aún bajo la influencia de la técnica meticulosa y un poco lamida de Núñez de Arce o de la técnica erizada de prosaísmos de Campoamor, dos grandes poetas por otra parte. No está muy lejana la época en que desaparecerá toda esa lamentable poesía española que inunda las revistas de la Península y triunfa en sus juegos florales o en sus fiestas de otro género. Sin los jóvenes que han entrado en los caminos abiertos por los hispanoamericanos, la producción poética actual de España sería, con la del siglo XVIII, la más triste de las manifestaciones intelectuales de aquella ilustre nación. *Revista de Letras y Ciencias Sociales,* 1907, p. 62.

(30) «Reconquista», *Revista Crítica.* Madrid, 1909; p. 182.

...a los americanos en general nos acogen con simpatía, recelosa al principio, franca al fin, y nos abren brazos y aun puertas. La influencia de escritores americanos sobre escritores jóvenes de la península es visible. A todos nos lee la generación española que hoy está entre los veinticinco y los cuarenta años. Empieza a conocer nuestros nombres, a estudiar a nuestros literatos, a ver nuestras obras en sus bibliotecas (31).

El aporte de los modernistas americanos a la literatura española del siglo XX es indudablemente más importante de lo que muchos de sus contemporáneos españoles hubieran estado dispuestos a admitir. Sin embargo, el escepticismo de los españoles ante las novedades traídas de América era natural. No todo lo que venía de América era de oro puro. Los escritores americanos que llegaban a España eran jóvenes y generalmente desconocidos. No era de esperar que se les otorgara en seguida el mismo prestigio y la misma autoridad que tenían en América. Su entusiasmo juvenil y su culto a lo nuevo les llevaban a menudo a extravagancias de expresión y al sacrificio de toda profundidad de pensamiento y emoción. Orgullosos de su conocimiento de la cultura francesa, no procuraban ocultar su impaciencia con el ambiente español, donde todo les parecía antiguo y estancado. Era preciso que maduraran y que profundizaran en su experiencia de lo español antes de poder apreciar y aprovechar las fuentes más hondas de su cultura. Si dieron mucho a España, de ella recibieron mucho también. El Rubén Darío de *Cantos de vida y esperanza* no es el mismo que escribió *Prosas profanas.* Media entre los dos un conocimiento más profundo de España, de su espíritu y su cultura; un avivamiento de su percepción de lo universal y perdurable en la vida española. Algo parecido les sucedió a otros escritores americanos de la época modernista.

DONALD F. FOGELQUIST
Universidad de California
Los Angeles, CALIFORNIA

(31) RUFINO BLANCO FOMBONA: *El modernismo y los poetas modernistas.* Madrid, 1929; p. 30.

Las trompas guerreras resuenan;
De voces los aires se llenan.
A aquellas antiguas espadas,
A aquellos ilustres aceros
Que encarnan las glorias pasadas.
Y al sol que hoy alumbra las nuevas victorias ganadas,
Al héroe que guía su grupo de jóvenes fieros
Al que ama la insignia del suelo materno;
Al que ha desafiado ceñido el acero y el arma en la
Los soles del rojo verano... (mano
Las nieves y vientos del gélido invierno.
La noche, la escarcha, ...
Y el odio y la muerte, por ser por la patria inmortal
Saludan con voces de bronce las trompas de guerra que
triunfal! ... (tocan la marcha

Rubén Darío

Martín García, Mayo de 1895.

Fragmento del autógrafo de la *Marcha triunfal*

DOS POETAS PARALELOS: MIGUEL DE UNAMUNO Y RUBEN DARIO *

POR

MIGUEL ENGUIDANOS

No sé a cuántos lectores sorprederá todavía el título de este ensayo. ¿Miguel de Unamuno y Rubén Darío, poetas paralelos? Obviamente se me dirá, al hablar de Rubén Darío, claro está que nos referimos al poeta, pero ¿y al hablar de Miguel de Unamuno? ¿Puede llamarse poeta a quien se ha volcado de manera tan enérgica y abundante en el ensayo y la novela? ¿Puede llamársele poeta al filósofo de la angustia? ¿No son, además, Miguel de Unamuno y Rubén Darío precisamente las personalidades más dispares que cabe encontrar en la literatura hispánica moderna? ¿Por qué, pues, comparar dos autores de voz disonante y de horizontes antípodas? ¿Será acaso por confundir y por querer jugar al juego de las paradojas y de la herejía académica, tan querido de don Miguel?

Concédame el lector un mínimo margen de confianza y verá que no son efectismos, ni malabarismos lo que ando buscando. Quienes estén al corriente de estas cuestiones, pues hoy se habla y se escribe abundantemente sobre ellas (llámense esas cuestiones: Unamuno, Rubén Darío, modernismo, generación del 98, etc.), no se sorprenderán de mi anunciado propósito y pensarán que lo que voy a hacer es, ni más ni menos, que insistir, con Juan Ramón Jiménez, Federico de Onís, Ricardo Gullón y otros, en la idea de que el modernismo es una época, un segundo renacimiento, de sentido universal y de repercusiones muy hondas en todos los aspectos del vivir contemporáneo. De ser así, no parecería ya tan raro un posible paralelismo Unamuno-Darío. Pero, como es bien sabido, a esa definición del «modernismo» oponen otros (Pedro Salinas, Max Henríquez Ureña, Guillermo Díaz-Plaja, etc.) la idea de que el modernismo es una de las vertientes literarias de la época, a modo de revolución que comienza en Hispanoamérica alrededor de 1880 y termina en los años finales de la primera guerra mundial. En esta interpretación del modernismo se limita y se aplica el concepto sólo a aquellos escritores que siguieron las

* Agradezco a la Fundación Guggenheim y a la Universidad de Indiana la ayuda económica que me prestaron para escribir el volumen de trabajos darianos de que forma parte este ensayo.

pautas de la poesía parnasiana francesa y escribieron predominantemente una poesía colorista, rítmica y sonora en extremo, de carácter impresionista y exotista.

Aunque no puedo negar que mis preferencias se inclinan por la primera de las dos definiciones de modernismo, definiciones aún en pugna, no quiero entrar en la debatida polémica. Quisiera, sencillamente, explorar otro derrotero. Quizá no tan viable, ni tan *actual,* pero que a mí me parece ya imperativo. Hace tiempo que nos viene preocupando, a unos cuantos, más que tratar de dibujar los rasgos generales de una época para ver cómo éstos informan el espíritu individual de las grandes figuras creadoras del período, el tratar de entender cómo los rasgos peculiares, únicos y las decisivas acciones de los hombres singulares transforman, le dan forma y carácter, al mundo plural que les rodea. Sin dejar de estudiar lo que fue el espíritu de época, sin perder de vista la imagen de conjunto, hay que ampliar y estudiar en detalle las imágenes individuales que se mueven para componer la estampa —o película cinematográfica, como ya nos atrevemos a decir hoy con más exactitud— de lo que pudo ser la vida en un *entonces* y *allí* ya idos y consumidos. Hay, además, que completar la visión «cinematográfica» de los primeros planos individuales con intentos de exploración profunda o radiográfica en el hondón de las conciencias; y perdóneseme lo tosco de este metaforizar tan tecnológico, tan del tiempo.

Tarea larga y difícil nos espera. Llena de innumerables trampas y de obstáculos desconocidos. Tarea exploratoria del nuevo mundo de la persona, comparable en cierto modo a la ya comenzada por los astronautas en la exploración del universo exterior. Si éstos se estremecen ante los misterios del espacio ultraterrestre, a nosotros, a los estudiosos del hombre, a los que pomposamente nos atrevemos a llamarnos «humanistas», nos corresponden los miedos e incertidumbres del viaje por los abismos interiores de la conciencia humana. Sobre todo debemos explorar las existencias de quienes entre los hombres se propusieron, viajando hacia adentro, sin más cohetes o máquinas que la imaginación, encontrar el secreto de nuestras angustias y de nuestras esperanzas. Mucho, casi todo, nos parece que está por hacer, a pesar de lo mucho —¡ay de las bibliografías!— que parece haberse hecho. Bueno será, pues, que vayamos arañando las envolturas exteriores de la cada vez más incógnita hondura del existir.

Hay que empezar muy modestamente. Quizá baste, por ejemplo, con destacar y dejar que brillen con luz propia ciertos momentos de la aventura existencial de poetas como Rubén Darío y Miguel de Unamuno, procurando que los momentos elegidos sean verdaderamente iluminadores y que estén cargados de la máxima intensidad vital. Como

yo parto del supuesto de que ambos poetas aquí considerados fueron poetas por excelencia, intentaré de momento tender dos líneas paralelas que unan los puntos iluminadores escogidos y muestren la trayectoria, el ritmo y movimiento, de lo que importa en sus vidas por encima de todo, es decir, de su empeño por trascenderse, por crear poesía. Ambas líneas vitales habrá que aceptarlas, sin embargo, como lo que son, como pura metáfora geométrica del sucederse de dos vidas en el tiempo y en el espacio. Imperfecta y simple es hoy la vieja geometría, hasta para los matemáticos, que tanto saben de esa vieja poesía lineal. Imperfecto será, pues, nuestro juego metafórico. De todos modos no puedo dejar de recordar la elemental definición de «paralelas» que aprendíamos en nuestras primeras lecciones de la geometría del maestro Euclides: «Líneas paralelas son alineaciones de puntos que corren en una misma dirección, y que nunca se encuentran, como no sea en el infinito». ¡Buena lección para críticos literarios, sobre todo para ciertos comparativistas buscadores de analogías temáticas! Quizá el paralelismo de las vidas de nuestros poetas, oficialmente dispares y hasta antagónicos, pueda tenderse ante nuestros ojos como las misteriosas líneas, invenciones o intuiciones euclidianas. Quizá quienes viven sus vidas con andadura dispar, pero con la misma intensidad e intención, y hasta con el mismo aire, lleguen a coincidir en el vértice imposible del infinito. (¿Imposible?, preguntarán riéndose de nosotros los poetas y el geómetra.)

Mas por este camino no acabaríamos nunca. Nuestro esfuerzo imaginativo debe dirigirse hacia el ámbito y trayectoria de los poetas durante los años en que sus existencias esforzadas coincidieron sobre este planetilla en el que aún vivimos nosotros: Unamuno, de 1864 a 1936; Darío, de 1867 a 1916. Premuras y estrecheces espacio-temporales me obligan a concentrar la visión de las paralelas en varios de sus puntos más significativos. Debo prescindir también de una nota erudita que aquí sería pertinente. Me refiero a la necesidad de exponer la historia de las relaciones personales y literarias entre los dos escritores. Baste recordarle al lector que existen ya trabajos como los de Jerónimo Mallo («Relaciones personales y literarias entre Darío y Unamuno», en la *Revista Iberoamericana,* vol. IX, núm. 17); Philip Metzidakis («Unamuno frente a la poesía de Rubén Darío», en la *Revista Iberoamericana,* vol. XXV, núm. 50); Antonio Oliver Belmás (*Este otro Rubén Darío,* Barcelona, Editorial Aedos, 1960); Manuel García Blanco (*América y Unamuno,* Madrid, Gredos, 1964), y Julio César Chaves (*Unamuno y América,* Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1964). En ellos se relatan y valoran desde distintos puntos de vista las relaciones, no siempre cordiales, entre los dos grandes escritores: encuentros persona-

les breves, casi por accidente, en Madrid, proyectos nunca realizados de Darío para ir a Salamanca, imposibilidad casi física de un encuentro verdadero a pesar de las cartas que se cruzaron y de las páginas de crítica que se dedicaron mutuamente.

Un aspecto de las relaciones entre Darío y Unamuno es imprescindible subrayar para el buen desarrollo de este ensayo. Me refiero al hecho, bien conocido, de que fuese precisamente el poeta nicaragüense el primero que reconoció y proclamó el secreto último de la obra de don Miguel, que no es otro que su hondísima calidad y condición poética. Rubén Darío, como se sabe también, poseía una inteligencia crítica de primer orden, y fue él quien, al publicarse el primer libro de versos de Unamuno (*Poesías*, Madrid, 1907), envió a *La Nación*, de Buenos Aires (1909), un trabajo titulado «Unamuno, poeta», en el que se anticipaba un juicio que iba a prevalecer muchos años después. No sólo en los primeros poemas de Unamuno, sino en sus ensayos, relatos y novelas, vio Rubén Darío, quizá antes que nadie, al «escultor de niebla y buscador de eternidad», es decir al poeta por antonomasia. Baste una cita de tan excelente escrito:

> Si le fuera posible cantaría únicamente en una música interior que no pudiese ser escuchada fuera, tal como el sonar de esas fuentes subterráneas cuyo cristalino ruido de aguas halla tan sólo repercusión en lo cóncavo de las grutas esculpidas de estalactitas. Lo que resalta en este caso es: la necesidad del canto... La necesidad del canto: el canto es lo único que libra de lo que llama Maeterlinck lo trágico de todos los días. A medida que el tiempo pasa y a pesar del triunfo de los adelantos materiales, la omnipotencia órfica se acentúa y se hace cada vez más invencible... El canto, quizá duro, de Unamuno me place tras tanta meliflua lira que acabo de escuchar. Y ciertos versos que suenan como martillazos me hacen pensar en el buen obrero del pensamiento que, con la fragua encendida, el pecho desnudo y transparente el alma, lanza su himno o su plegaria, al amanecer, a buscar a Dios en lo infinito.

Difícil es superar tan acertado juicio crítico, tan profunda comprensión. No le pagó, sin embargo, Unamuno a Rubén Darío con la misma moneda. Al menos en cuanto a la apreciación de la obra del nicaragüense se refiere. Fue por la persona, por la hazaña cultural de Rubén, por quien sintió don Miguel el verdadero afecto. No hay mejor prueba que el homenaje póstumo que publicara éste en *Summa*, de Madrid (1916) titulado «Hay que ser justo y bueno, Rubén». No cabe reproducirlo aquí, pues estas líneas incidentales, en lugar de nota al pie, van alcanzando ya proporciones intolerables. Vale, sí, decir que Unamuno, más que no entender la poesía de Rubén Darío —por quien llegó a sentir verdadero afecto— no la oía, no la sentía, o no la quería oír.

Quizá porque, como él mismo confesaba, a fuerza de oír su inagotable y duro canto interior, se iba quedando sordo a toda otra música.

Pasaré, pues, a mi intento de destacar ciertos momentos estelares de la aventura poética de los dos escritores que sirvan de hitos para apreciar el parelismo vital de sus singularidades creadoras.

He escogido como punto inicial de mi experimento un lapso de tiempo en que casi se corresponden el correr de los días y de las noches de ambos poetas con las tensiones interiores de sus estados de ánimo. Las fechas de sus respectivas hazañas literarias son casi coincidentes, mente y corazón de ambos trabajan y palpitan con diversa intensidad, pero con ritmos acordes; sus sueños apuntan a una misma lontananza, sus voces, aunque de distinta tonalidad, se enlazan en lo que hoy, a la distancia de los años, nos parece sorprendente contrapunto. En 1887 escribe Rubén Darío, y publica en *La Epoca,* de Santiago de Chile, un cuento titulado «El rey burgués». En 1895, Miguel de Unamuno publica en *La España Moderna* un ensayo titulado «Sobre el marasmo actual de España».

Un cuento y un ensayo. Ambos se incluyeron, más tarde, en libros primerizos que lanzaron a la fama a sus autores. Dos jóvenes poetas reconocen, tantean entonces, por distintos caminos y con diferentes medios, el mundo que les ha tocado vivir. Los dos se proponen establecer por escrito un programa, una fe de vida de escritor. Sin manifiestos, creando obras que son, en sí mismas, el cumplimiento de sus programas. Desde la ventajosa perspectiva que nos da el siglo casi transcurrido desde entonces, ya en el centenario del nacimiento de Rubén Darío, podemos ver en lontananza la obra entera de ambos escritores. Desde este «ahora y aquí» podemos ya establecer que tanto Darío como Unamuno eran, desde sus primeros escritos, poetas de entraña y vocación absoluta. La visión de conjunto de la obra cuantiosa de ambos no ofrece lugar a dudas. No importa que su esfuerzo se canalizase hacia otras formas literarias, sobre todo en el caso de Unamuno. Ensayo, crónica, novela, cuento, drama, fueron realmente envolturas que ocultaban las voces líricas entrañables de ambos autores. Lirismo, visión interior adivinadora de misterios, poesía de raíz, hay siempre en la desnudez última de cualquiera de sus obras.

Por eso, decir que en dos textos en prosa como los indicados pueda verse ya la andadura paralela en que va a transcurrir más tarde la existencia de los poetas, no debería sorprendernos demasiado. Lo que quizá parezca extremado será el comparar un cuento y un ensayo de tema, índole y estilo tan diferentes. Pero si lo que nos proponemos es hallar, más que coincidencias aparentes, las tensiones interiores de los

dispositivos vitales de ambos escritores, habrá que perderle el miedo a lo desconocido.

Mi idea de ver en ambos textos dispares tensiones del ánimo paralelas, relacionadas por un extraño parentesco, surgió de un puro chispazo intuitivo. Dos metáforas, demasiado obvias pero casi invisibles, por lo claras y directas, encendieron la chispa: *rey burgués,* el título y personaje del cuento de Darío, y *Don Quijote retirado,* imagen de que se vale Unamuno en su ensayo para expresar el estado de marasmo en que vive el español medio de su tiempo. Ambas metáforas condensan la esencia de lo dicho en ambos textos: Rubén Darío nos cuenta, entre opacidades, fríos y tristezas, un cuentecillo que califica irónicamente de «alegre»; en él nos narra las desdichas del poeta en la corte de un rey que no tiene alma de rey, sino de burgués. El destino del poeta, en la corte del usurpador de la monarquía del espíritu, es tristísimo: se muere de frío en el jardín, dándole vueltas al manubrio de una caja de música. Mientras tanto, el rey burgués «con la cara inundada de cierta majestad, el vientre feliz y la corona en la cabeza, como un rey de naipe» escucha, dentro, en su palacio, ante la mesa de un banquete opíparo, «los brindis del señor profesor de retórica, cuajados de dáctilos, de anapestos y pirriquios, mientras en las copas cristalinas hervía el champaña con su burbujeo luminoso y fugaz». La anécdota, trivial, después de todo, está contada con temple humorístico y poético de alta calidad. Y eso es lo que importa y por lo que el cuento vale. En «El rey burgués» está ya todo el gran Darío, con su exuberante riqueza verbal, pero, sobre todo, con su protesta frente a la suprema injusticia del mundo moderno, que no es otra que la relegación a segundo o tercer plano en que la sociedad tiene a las personas de talento creador. En «El rey burgués», el poeta clama por la vuelta a la Arcadia, canta el ansia de un mundo mejor, donde la bestia humana se dulcifique y espiritualice en el cultivo de la belleza.

Miguel de Unamuno, por su parte, agita ya en este su temprano escrito el zurriago hiriente de su prosa para sacudir a Don Quijote, símbolo supremo de España, de la siesta insensata en que se halla adormecido durante los años que preceden al desastre colonial de 1898. No me parece casual la coincidencia de estado de ánimo, ni su resultado en forma escrita: Unamuno, como Darío, se enfrenta a una situación donde se están falsificando y olvidando unos valores —a una «deshumanización», diríamos hoy— y, al no aceptarla, señala la necesidad imperiosa de volver a un camino, a una manera de andar por la vida, que aun siendo castiza y entrañable no sea incompatible con el mundo moderno. Si los españoles, nos dice, se cultivasen a sí mismos, y empezaran por reconocer lo que en ellos es «intracastizo»

—frente a casticismos fáciles o cómodos—no habría que temer a las influencias extrañas. Todo lo contrario, nos dice el Unamuno temprano, «los jóvenes ideales cosmopolitas» avivarían como «ducha reconfortante» la radical originalidad creadora de los españoles. En «Sobre el marasmo actual de España», pues, está afirmando Miguel de Unamuno, en 1895, una actitud vital muy semejante a la afirmada por Rubén Darío ocho años antes en «El rey burgués». Lo afirmado es, a fin de cuentas, la superioridad del mundo del espíritu sobre el mundo de la materia, de las convenciones y de «lo establecido». En ambos escritos se lee entre líneas que a sus autores les quema una misma ansiedad: la de decirles, cantarles o gritarles a los hombres que hay que volver a un orden humano y humanizante, y que el aliento ordenador debe ser la llama del espíritu y no el fango de la charca social. La necesidad de clamar en el desierto, para ver si los hombres oyen la llamada y se ponen en camino de ser hombres, es ya en estos tempranos escritos fuerza imperativa e ineludible para ambos poetas.

La coincidencia de estado de ánimo no puede ser más sorprendente para el lector de hoy, una vez se penetra bajo las apariencias, o una vez se deja de leer a Unamuno y a Darío tratando de encontrar en sus obras lo que se nos dice en los libros de crítica y erudicción que «hay que encontrar». Claro que quizá se me pueda objetar que, después de todo, no he dicho nada nuevo y que la mayoría de los grandes escritores coinciden en la exaltación de la supremacía del espíritu humano. Pero, sin negar que me estoy aproximando a tan perogrullesca generalización, me permito insistir en que el paralelismo de este momento juvenil Darío-Unamuno no es tan obvio ni tan generalizable. Lo característico de la exaltación poética de ambos escritores es, a mi modo de ver, su totalidad, la no admisión de términos medios. Frente al mundo moderno—se empieza ya en aquellos años a hablar de «lo moderno»—, con sus aplastantes tecnocracias, burocracias, plutocracias, objetocracias, y demás «cracias» deshumanizantes, los poetas levantan su pequeña pero enhiesta bandera: la de la ilusión poética. Cada poeta, desde entonces, se lanza a la protesta como puede, a su manera; pero los dos aquí comparados coinciden en hacer arte supremo del canto solitario del individuo excepcional. Ambos coinciden en afirmar la necesidad del encuentro con la entraña lírica que humaniza al hombre. El hombre está destinado a ser «rey de sí mismo», no burgués, cifra estadística o «consumer» de productos industriales. El hombre, español, hispanoamericano, norteamericano, ruso, o chino, no debería de olvidar su meta última y tendría que esforzarse por llenar de sentido las pequeñas ansias de cada día buscando la

verdadera raíz de su alma. El hombre no puede renunciar a su perentoria obligación: humanizarse, hacerse hombre. El rey no puede ser burgués, ni Don Quijote puede retirarse. Don Quijote sólo llega a ser Don Quijote en el camino, y el burgués, o el proletario, sólo pueden justificar sus alzamientos contra reyes y señores para reinar y enseñorearse de sí mismos. El poeta no puede aceptar la subversión de valores que el salón del «rey burgués» simboliza o que el «retiro» de los Quijotes amenaza. Por eso el poeta, después de reconocer y formular el diagnóstico del mal de su época, se impone una misión. Sobre esa conciencia de misión podríamos trazar muchos puntos paralelos entre las trayectorias vitales de los poetas Unamuno y Darío. No harían sino confirmar lo advertido en algunos de los escritos primeros. Veamos algunas muestras:

Deliberadamente prescindo de un paralelismo cronológico riguroso y exacto, pues el estudio del desarrollo de la conciencia misionera de ambos poetas está por hacer. Un poco al azar, ya que estas líneas no pasan de ser un ensayo, se me ocurre comparar textos como el poema de Rubén Darío «¡Torres de Dios! ¡Poetas!», incluido, en 1905, en *Cantos de vida y esperanza,* y el ensayo poético dialogado de Miguel de Unamuno «Yo, individuo, poeta, profeta y mito», publicado en *Plus Ultra,* de Buenos Aires, en 1922. Ambos escritos pueden verse como culminación ejemplar de una obsesión intuitiva que los dos comparten. No importa su distancia en el tiempo, ni tampoco la posibilidad de que el texto de Unamuno pueda haber sido *influido* —¡con qué ligereza usamos ese verbo los que escribimos sobre literatura!— por el de Darío. Se podría demostrar el paralelismo progresivo, día a día, texto a texto, en que crecen las dos conciencias poético-proféticas. En sus principios, como ya he señalado, el paralelismo vital y el poético son claros. Unamuno sigue en 1922 un impulso, un ansia, que le llevaba al mismo infinito hacia el que caminaba Rubén y hacia el que éste hubiera seguido caminando de no morir en 1916. Difícil es, además, señalar influencias en el escritor ovíparo que era don Miguel. Decir tal cosa sería también, supongo yo, no tener idea de cómo escribe un verdadero escritor. ¿Qué queda, pues? Algo que a mí me parece evidente: textos, de los cuales los dos sugeridos son sólo un par de buenas muestras, que indican una tensa acción vital del espíritu en dirección de ideales y sueños comunes, compartidos misteriosamente.

Se ha tendido, por lo general, a destacar en Unamuno el aspecto más particular de su estética, el que muchos críticos creen ser un antiesteticismo, o, más concretamente, un antimodernismo. Se ha venido olvidando de ese modo que toda la obra de Unamuno —por ser eminentemente poética— es poesía de tensiones interiores, de extremos vi-

vidos intensamente (que nada más y nada menos que eso son sus decantadas paradojas). Tan verdadera es en Unamuno la esencialidad, la desnudez, la agonía de sus lacerantes palabras como el sonsonete, la canción, que llevan escondidas. Ya lo dijo Rubén, como vimos. El poeta de Nicaragua reconocía en el español a uno de los suyos. Precisamente por su esteticismo de raíz, inseparable de la común ansia humanizante, no importándole cuán solapado, o callado, estuviese en sus versos. La agonía, notoria y estridente, no había ocultado a los ojos penetrantes de Darío la capacidad de éxtasis contemplativo, la posibilidad de embriaguez musical, que había en el Unamuno más conocido.

Si se lee con cuidado, además, en la frondosa selva de escritos que nos dejó Unamuno se encuentran pruebas más que abundantes de una preocupación esteticista. Ya es sospechosa, por de pronto, su temprana y constante negación de lo que él llamaba «concepción esteticista del mundo». Sería farragosa la enumeración de los muchos ataques que Unamuno dirigió contra la estética del modernismo y contra sus cultivadores. En una carta de 1900, dirigida a José Enrique Rodó, no sólo rechazaba toda posibilidad de esteticismo, sino que afirmaba que ya no le interesaba nada más que «el problema religioso y el del destino individual». No cabe negar que ese fue precisamente el vértice de tensión supremo hacia el que se dirigió ya entonces todo el ánimo creador de Unamuno. Pero el esteticismo, la necesidad de buscar altos y profundos niveles de comunicación entre los hombres con armas de belleza expresiva, fue espina y estímulo para cantar —sí, cantar— sus trágicas elucubraciones. Por un lado lo negaba. Temía, y con razón, caer en la superficialidad; pero sentía también un extraño miedo a quedarse dormido, o absorto, pues para Unamuno toda música venía a parar en nana o responso. Y, sin embargo, cayó y se entregó tantas veces al encanto hipnótico de su melodía, o canturreo, interior, que no es nada difícil aducir ejemplos. Valga también recordar el acierto de Carlos Blanco Aguinaga al acumular las pruebas más notorias en su libro *El Unamuno contemplativo*. Gracias a él puedo yo abreviar y concentrar mi atención en los ejemplos válidos para trazar el paralelismo con Darío. Vaya el botón de muestra: «Diario de un azulado», artículo publicado en *La Nación,* de Buenos Aires, el 6 de febrero de 1921, es decir, veinte años después de la carta a Rodó, cuando ya cabía esperar que el antiesteticismo hubiera triunfado de toda posible debilidad o espejismo juvenil. Se trata de un ensayo donde Unamuno, utilizando su tan preferida forma de diario confesional habla de un momento histórico de España, de sus temores ante toda clase de dogmatismos y de colectivismos, de su ansia de verdad y liber-

tad. Dice: «Escribo estas líneas lleno de los más agoreros presentimientos. Nadie ve claro. Y muchos no quieren mirar. Pero no le duele a uno tanto la disolución política, ni la moral, *lo que duele es la disolución intelectual y la estética...*» (El subrayado es mío.)

No podía ser de otra manera. Unamuno se supo siempre hombre de misión, y su misión era la del poeta-profeta: agorero del destino del hombre, conjurador de fuerzas humanizantes y eternizantes. Pero esa misión requería un vehículo, una manera de comunicarse con los hombres. El lenguaje del poeta es la palabra transfigurada por la magia imaginativa. También el del profeta: la parábola. Lenguaje de altas miras, en ambos casos. Y el lenguaje, disparado hacia esas regiones, no es otra cosa que arte. A ese respecto, el paralelismo con Darío no puede ser más claro. Ambos se duelen muy profundamente de toda barbarización o caída del hombre, pero a ellos, como escritores, les atañe muy particularmente toda disolución intelectual o estética. La barbarie del pensamiento, o de la palabra, enfurece a ambos y les duele tanto como la injusticia o la tiranía. Las razones son las mismas: el hombre es uno, sus virtudes y defectos inseparables. El poeta es el hombre que por medio de la palabra —cantada, escrita o gritada— puede y debe guiar a sus semejantes hacia los altos cielos de la verdad, del bien y de la belleza. Dones humanizantes, infrangibles.

Rubén Darío, en 1905, había ya expuesto muy claramente lo que él creía ser la misión del poeta. Se podrían aducir varios textos, en prosa o en verso, pero prefiero concentrarme en el poema siguiente:

¡Torres de Dios! ¡Poetas!
¡Pararrayos celestes
que resistís las duras tempestades,
como crestas escuetas,
como picos agrestes,
rompeolas de las eternidades!

La mágica esperanza anuncia un día
en que sobre la roca de armonía
expiará la pérfida sirena.
¡Esperad, esperemos todavía!

Esperad todavía.
El bestial elemento se solaza
en el odio a la sacra poesía
y se arroja baldón de raza a raza.
La insurrección de abajo
tiende a los Excelentes.
El caníbal codicia su tasajo
con roja encía y afilados dientes.

Torres, poned al pabellón sonrisa.
Poned, ante ese mal y ese recelo,
una soberbia insinuación de brisa
y una tranquilidad de mar y cielo...

Es bien conocido y ha sido comentado abundantemente. Es, claro está, un canto a la soledad creadora, al aristocratismo del poeta, y un ataque contra la bestialidad del vulgo. Pero la verdadera naturaleza del poema sólo se descubre cuando se mira a los vértices de tensión desde los que está escrito. Estos aparecen en el poema claramente expresados: son, por un lado, el «abajo», la bestialidad universal —«de raza a raza»— de la especie humana; por otro la esperanza de elevarse, de *excellere,* de poder llegar a ser el hombre superior a sí mismo. El poema no debería interpretarse, como se hace a menudo, como un gesto de aristocratismo despectivo, sino como expresión de una verdad angustiosa: que la vida es drama, en el que al poeta le ha correspondido el papel de «brisa» humanizante, de exorcizador de vida eterna —«tranquilidad de mar y cielo...». El «bestial elemento», el «caníbal... con roja encía y afilados dientes», yace en todos nosotros, y el poeta lo sabe mejor que nadie, precisamente porque reconoce en sí mismo el tirón del caníbal que lleva dentro. El simbolismo del caníbal no es accidental. La condición de «torre», por otra parte, es cierto que le hace sentirse al poeta cerca de Dios y de la vida eterna, pero no es menos cierto que le condena al furor de las tempestades. Hay, además, una secreta angustia escondida en el poema: yo la veo como una inseguridad en los cimientos, en la fortaleza de las piedras, de la torre. Está expresada en el verso «¡Esperad, esperemos todavía!». Si la fuerza del poeta y, por consiguiente, del hombre-hombre frente al hombre-caníbal, reside en la esperanza, ¿por qué añadirle al exorcismo del imperativo —«esperad», «esperemos»— el dubitativo, melancólico, adverbio temporal «todavía»? La respuesta me parece que se ve clara en la reiteración del elemento temporal-existencial en que se siente desgarrado y doliente el poeta: «Esperad todavía». El «todavía» repetido es el verdadero exorcismo, el centro vital, del poema. El gesto superior-soñador-eternizante del poeta hay que erigirlo, frente a la bestialidad y la vulgaridad, como arma contra la peor de las muertes, que es la del espíritu. La lucha, según el poema, parece que se va inclinando a favorecer a los enemigos del poeta —y del hombre-hombre. La esperanza, la fe en lo mejor del hombre, aún se anuncia en el horizonte como día de ventura, todavía puede darle la victoria al poeta. Pero la verdad que nos dice el poema es que la lucha no se ha resuelto, que puede que se acabe la vida —la del poeta, la del lector— sin resolverse, y que, sin embargo, la vida debe de vivirse poniendo «al pabellón sonrisa»,

y, ante el «recelo» de la muerte del alma, «una soberbia insinuación de brisa y una tranquilidad de mar y cielo...».

Muy mal andan las cosas en el mundo, muy débil, o muy «carne», es el hombre, hay sobradas razones para morirse, embriagarse, dormirse, arriar el pabellón y derribar la torre, piensa el poeta; pero hay algo a lo que no se puede renunciar. Lo irrenunciable para el hombre, según el poeta, es su derecho, y su deber, al «todavía». El poeta Rubén, anticipándose al filósofo Ortega, había ya intuido que la naturaleza del hombre es precisamente el continuo e incesante drama existencial. Hacia arriba —cielo— o hacia abajo —tasajo de carne—, cada minuto de nuestras vidas. Esfuerzo, gesto ennoblecedor, voluntad creadora de eternidades, son las características y el arma del poeta. El poeta, torre de Dios, es, de entre los hombres, el más próximo a la divinidad. Aunque su torre puede parecerle, en momentos de debilidad, condenada a ser una torre de Babel más entre las ilusorias construcciones que los hombres erigen para aproximarse a Dios y para salvarse de la muerte eterna.

Miguel de Unamuno vio también su estrella de poeta marcada por un destino paralelo al de Rubén Darío. También él levantó, a su manera, su torre de Babel. Torre de humanidad agonizante y suspirante hizo Unamuno de sí mismo. Hasta su nombre le indicaba, según nos dijo muchas veces, ese camino: Miguel, ¿quién como Dios? Esperanza, en tensión con desesperanza, hay en la entraña de toda su obra. Contra la condenación del tiempo, contra la muerte, se pronuncia, en constante paralelismo de raíz con Rubén:

> ..yo no vivo en los tiempos que corren sino en el tiempo que se queda y no profeso todavía sino que profeso ya ese que usted llama individualismo desenfrenado, y que es la fe del porvenir, del eterno porvenir, del que será porvenir siempre del reino de la libertad...

La fe en el porvenir, en la salvación, en la eternidad, parece ser más fuerte, o más firme, en Unamuno. Mas obsérvese que, al lado del rotundo «ya» en que don Miguel afirma su individualidad y su fe, aparece también el «todavía», que le da al esfuerzo y a las palabras del poeta el matiz humano y angustioso. Su esperanza de eternidad, tan conocida, tan vehementemente expresada en tantos escritos, iba, como es bien sabido, acompañando siempre a la más mortal de las dudas. De la lucha interior entre esos dos polos emana lo mejor de la desgarradora y actualísima obra de Unamuno.

El lenguaje, como corresponde a dos personalidades tan dispares, puede ser diferente. Es, incluso, distinta la resultante vital de las tensiones polares que desgarraban por dentro a los dos poetas; pero la

andadura existencial, y el norte de lo mejor de sus vidas, se parecen. Unamuno, en el ensayo citado, «Yo, individuo, poeta, profeta y mito», establece su sentido de la misión del poeta en términos paralelos a los de Darío:

> ...se hace revolución o nevada universal aquella que el poeta canta. ¿No ha oído usted hablar del diluvio universal? Pues es universal porque lo ha universalizado el relato del Génesis. Y esto lo hizo un individuo. Porque sólo el individuo crea.

Es decir, que el poeta, cantando, eterniza lo que está destinado al olvido: la vida y las cosas que le pasan al hombre. El poeta se eleva hacia Dios —torre de Dios— al crear. El poeta bracea, como el nadador en medio de la corriente, entre las fuerzas que le arrastran hacia el fondo de la nada, o hacia el remolino del tiempo, y entre las ilusorias esperanzas que son las orillas y los cielos de eternidad. Poeta es «...el que dice lo que otros callan o no quieren ver, el que revela la verdad de hoy, el que dice las verdades del barquero, el que revela lo oculto en las honduras presentes, el poeta, en fin, el que con la palabra crea». La poesía, el poetizar la vida y el tiempo, es, pues, el camino alto del hombre. ¡Ay del hombre que no crea nada! Dice Unamuno «...que es el fin de la vida hacerse un alma». Contra las tempestades, caníbales de adentro y afuera, contra el olvido, contra la muerte lenta que es la existencia, ¡hacerse un alma! Ahí está, bien señalado por poetas y profetas, nuestro destino. Quizá sea esa una de las más grandes visiones poéticas unamunianas: que lo que Dios nos dio no fue un alma, sino la posibilidad de hacérnosla, de crearla.

«Empiezo a marearme», dice en este momento en su ensayo Miguel de Unamuno. ¡Cómo no!: es el vértigo de la ascensión a la torre, de la proximidad divina. ¡Qué próximos parecen estar Rubén Darío y Miguel de Unamuno cuando se les mira caminar en su poesía hacia lo alto! No importa la anacronía de tiempos ni la disonancia de palabras. Los acordes son profundos, entrañables y resuenan, se mueven en el tiempo y en el espacio, como los sonidos del coro y el órgano, llenando los ámbitos de la catedral. Cesa la presión sobre el teclado del instrumento, se apagan las voces, y nos parece que algo queda resonando allá en lo alto de las bóvedas.

Como ya dije al principio, los paralelismos entre los dos grandes poetas contemporáneos son innumerables. El lector avisado puede encontrar por sí mismo cada vez más sorprendentes coincidencias. El experimento, tratándose de dos escritores tan prolíficos, es casi infinito. Tratando de ser selectivo, de mostrar un posible camino, más que de agotar el tema, me reduciré a otra viable perspectiva comparativa. He

querido, sobre todo, poner de relieve la coincidencia en la andadura, en el sentido de misión, que expresan ambos poetas. He destacado su mirar hacia el futuro, hacia lo alto y hacia la eternidad. Ahora revertiré la perspectiva: ¿Cómo se sienten Unamuno y Darío mirando hacia el pasado, hacia lo irremediablemente perdido?

Fijaré mi atención en dos poemas muy particulares. Pero antes de entrar en materia tengo que contar las circunstancias que me llevaron a considerar y emparejar estos dos textos. Leía yo un día el *Cancionero* de Unamuno, como hago muchas veces, por pura fruición y afición a las resonancias que en mí despierta la lectura de los recovecos más íntimos de la obra de don Miguel. Saltando páginas y días fui a dar en la entrada del diario, fechada el 12 de julio de 1928. Se trata del poema «La narria»:

No volveré a veros, narrias,
la Bilbao que se me fue,
resbalabais silenciosas
por calles de mi niñez.

Al paso de lentos bueyes
que iban babeando a la vez
que el barrilito goteaba
e iba marcando el cordel.

¡Qué encanto montar un poco
sobre las vigas y ver
que el Nervión también sin ruedas
se iba a la mar sin saber!

Y así marchó mi vidita
¡qué sirinsín *aquel!*
las ruedas del automóvil
son invención de Luzbel.

Al leerlo me sucedió que la memoria y la imaginación me llevaron al poema de Rubén Darío titulado «Allá lejos», de *Cantos de vida y esperanza* (1905), que dice:

Buey que vi en mi niñez echando vaho un día
bajo el nicaragüense sol de encendidos oros,
en la hacienda fecunda, plena de la armonía
del trópico; paloma de los bosques sonoros
del viento, de las hachas, de pájaros y toros
salvajes, yo os saludo, pues sois la vida mía.

Pesado buey, tú evocas la dulce madrugada
que llamaba a la ordeña de la vaca lechera,
cuando era mi existencia toda blanca y rosada;

y tú, paloma arrulladora y montañera
significas en mi primavera pasada
todo lo que hay en la divina Primavera.

Tras leerlos de nuevo, pareados, me pregunté: ¿podía acaso don Miguel, ese 12 de julio de 1928, haber estado leyendo, o recordando, a Rubén Darío? ¿No sería interesante saber en qué grado y con qué intensidad se habían leído, uno a otro, los dos grandes escritores? Los «¡música, no!», las diatribas contra las «liras eolias» y el «ala, aleve del leve abanico», tan constantes en don Miguel, ¿no serán, quizá, la prueba indirecta de una afición a la lectura del poeta que el propio Unamuno consideraba su extremo opuesto? (¿No ha demostrado, por cierto, Julián Marías cuán fecundo fue el antagonismo Unamuno-Ortega, y cuán presente está el uno en la obra del otro?). Les daba yo vuelta a esos pensamientos cuando, casi al azar, fijé mi vista en las páginas del *Cancionero* de Unamuno, y allí, al lado del poema «La narria», encontré una breve composición, entrada el mismo día 12 de julio en el diario, que dice así:

«Mágico, pájaro regio»
que Rubén en castellano
dijo, y no dijo en francés,
con su erre y con sus ges,
esdrújulo americano,
en Nicaragua un arpegio.

Es decir, que sean cuales sean las razones del paralelismo visible en la lectura de «La narria» y de «Allá lejos», no hay ninguna duda de que ese 12 de julio de 1928 don Miguel barruntaba en el recuerdo el verso que aludía al pájaro-símbolo preferido por Rubén: el cisne. Porque no era un verso cualquiera el recordado, sino el verso 23 del poema «Blasón» de *Prosas profanas*, que pertenece a la estrofa VI:

Rimador de ideal florilegio,
es de armiño su lírico manto,
y es el mágico pájaro regio
que al morir rima el alma en un canto.

Pensamientos, o recuerdos, de muerte—muerte del cisne, Rubén, muerto ya hacía doce años—acometen en esa fecha a don Miguel. Quizá como contrapunto, o cediendo a una tensión de sentido opuesto, escribe un poema de evocación, o vuelta, a la niñez. En Unamuno, como se sabe, son constantes estos saltos angustiosos: del sí al no, de la vida a la muerte, de la ultratumba a la ultracuna, del golpe de pecho al golpe de timbal, de la no-música a la música, de la angustia

a la paz contemplativa; pero me parece particularmente curioso y significativo que en el diario íntimo las anotaciones del recuerdo del cisne desaparecido y de la evocación de la niñez se hagan el mismo día.

Veamos ahora las analogías y las particularidades de los dos poemas. Ambos son composiciones de suprema nostalgia: evocaciones de un recuerdo, de algo que pasa, una carreta de bueyes (curiosa, y quizá no accidental, coincidencia), un lento vehículo que transporta a los dos poetas a la remota infancia. El buey, imagen-denominador común en ambos poemas, es pesado y lento, pero su vaho en un caso o su babear en el otro muestran que en ambos poetas se siente un tirón biológico elemental. Cual sea la influencia que la lectura o el recuerdo de «Allá lejos» haya podido tener en la creación de «La narria» me interesa menos que determinar el paralelismo de andadura poética en la dirección de recuerdos lejanos y puros. Tensión de conciencia de tiempo, pero hacia atrás, hacia el pasado, no misión, programa, ni tensión hacia el misterioso futuro, es el vértice infinito hacia el que concurren las paralelas en esta ocasión. Extremado lirismo encierran los raros poemas donde los poetas deciden aniñarse y cantar para sí mismos, en su soledad, la canción de cuna imposible, la de la vuelta al principio de todo. En tan entrañable coyuntura pueden trazarse nexos muy reveladores entre los dos poetas. Dice Darío: «Buey que vi en mi niñez echando vaho un día...» y «... paloma de los bosques sonoros del viento, / yo os saludo, pues sois la vida mía». Dice Unamuno: «No volveré a veros, narrias, / resbalabais silenciosas / por calles de mi niñez / al paso de lentos bueyes, / que iban babeando a la vez...» En ambos casos es la lentitud del paso de los bueyes recordada nostálgicamente, la que despierta el sentimiento de la pérdida irremediable de la niñez, la juventud y, quizá, de la vida entera.

La emoción de ambos poetas se proyecta hacia tiempos y espacios muy concretos y bien definidos. Dice Darío: «... bajo el nicaragüense sol de encendidos oros, / en la hacienda fecunda, / cuando era mi existencia toda blanca y rosada...» Dice Unamuno: «... la Bilbao que se me fue / por calles de mi niñez. / ¡Qué encanto montar un poco sobre las vigas...» Pero la tensión vital nostálgica y melancólica, en ambos poemas, emana de un movimiento imaginativo que lanza a la memoria a la recaptura de unos sonidos, de una olvidada canción. Dice Rubén: «... en la hacienda fecunda, plena de la armonía del trópico, / paloma de los bosques sonoros del viento, / paloma arrulladora y montañera...» Dice don Miguel: «... ¡qué *sirinsín* aquél!...»

Resuenan, en la distancia del recuerdo, el espléndido concierto de la naturaleza tropical, con sus solos o arrullos de paloma, con el coro del viento en los bosques, para Darío, y para Unamuno, el humilde,

onomatopéyico, *sirinsín* del resbalar de los calzones infantiles, al deslizarse sobre la piedra del tobogán. No importa si en un caso el recuerdo sonoro es orquestal, y en el otro, únicamente modesto y humilde. Lo que cuenta es que en ambos predomina lo que el propio Darío llamaba «la necesidad del canto».

«Allá lejos» tiene, a pesar de su radical sencillez melancólica, mucho todavía de la ampulosidad y de la exuberante sensualidad del poeta americano. Basta con decir, en voz alta, que se trata de recordar «... un día bajo el nicaragüense sol de encendidos oros, en la hacienda fecunda, plena de la armonía del trópico...». Está escrito el poema en los majestuosos alejandrinos, siempre extraordinarios en Rubén. La naturaleza, el tiempo y la vivencia recordados tiene que corresponderse armónicamente con un sistema de expresión eficaz. Quien haya estado alguna vez bajo el sol de los trópicos, o haya sentido la embriaguez de la naturaleza en aquellos hermosos parajes, comprenderá que lo allí vivido no se puede expresar de otra manera. Pero Rubén (no se olvide que este poema pertenece a la parte final de *Cantos de vida y esperanza)* ha superado ya pasajeras frivolidades esteticistas. Su poesía, sin dejar de ser suya, ha ganado en profundidad, en radicalidad, sin perder su exuberancia; en él y en aquellos trópicos tan natural. Por eso la evocación de la niñez se hace pensando en aquel «buey echando vaho» y en «... la dulce madrugada que llamaba a la ordeña de la vaca lechera», visiones nada esteticistas. Y, sin embargo, junto al buey, aparece en la evocación la paloma, animal extraído también del recuerdo real infantil y bucólico, pero que en la imaginación del poeta llega a convertirse en la paloma de Venus, en la paloma del amor y de la canción arrulladora, que es en el poema no sólo el símbolo de «su» primavera pasada —cuando era su «existencia toda blanca y rosada»—, sino de la «divina Primavera», esta vez con mayúscula. A ambos, remotos buey y paloma, les dice Rubén, en singular acorde no sólo con Unamuno, sino también con su amigo Antonio Machado, el «misterioso y silencioso»; a ambos les dice: «Sois la vida mía...»

«La narria» es un poema escrito en el tono confidencial propio del diario poético de Unamuno. No caben en él resonancias orquestales. No son tampoco los grandes acordes los preferidos del poeta vascongado, más bien inclinado a la sencillez, y aun a la austeridad melódica. Pero es la melodía —también melancólica, aunque suene más a acordeón que a orquesta— el alma del poema: «Y así marchó mi vidita. ¡Qué *sirinsín* aquél!» Los versos son octosílabos, para cantarlos en voz baja. El aire, la sonoridad, del poema es de canción popular. El tema es uno de los preferidos de Unamuno: la vuelta a la entraña

intrahistórica, al principio de todo. Se evoca no sólo la niñez, sino la frescura, el candor, la falta de prisas, la generosa disponibilidad de tiempo. Es decir, aunque con otras palabras, también «la divina Primavera». El modo expresivo de don Miguel está muy en consonancia con su estilo de vida y —también como en el caso de Rubén— con el ambiente evocado: la Bilbao de su niñez no puede recordarse con los mismos colores, luces y sonidos que la exuberante hacienda tropical, pero el movimiento del ánimo es extrañamente similar al de Rubén. El lento y silencioso resbalar de las narrias, así como el irse a la mar «sin saber» del río Nervión, son tiempo de primavera (invención de Dios), por contraste, o paradoja, con el «ahora» de 1928, en que se escribe el poema, que es tiempo de prisas y de invierno («las ruedas del automóvil son invención de Luzbel»).

Con lo expuesto hasta aquí he apuntado apenas las dos direcciones principales en que puede estudiarse el paralelismo —de época, personalidad y obra— entre Unamuno y Darío. Cantando hacia afuera, o hacia adentro, coinciden, en mayor grado de lo que se cree, los dos poetas. Ambas direcciones existenciales tienen que explorarse más detenidamente, pensando que el paralelismo de dos vidas y de dos obras no requiere la igualdad de todos los puntos de las dos trayectorias vitales, sino conciencia del norte, o dirección, en que marchan las paralelas.

Las direcciones de este ya necesario estudio quedan, pues, señaladas. Después de todo, fueron los mismos poetas quienes nos dejaron la ruta marcada. Darío, en el texto sobre Unamuno citado al principio; éste, en su correspondencia con Rubén (Alberto Ghiraldo: *El archivo de Rubén Darío*, pp. 34 y 44), más citada que leída. Tomo de dos cartas fragmentos que me sirven de perfecto colofón:

> Los que una vez nos encontramos en la vida, donde se cruzaban nuestros caminos que viniendo del infinito al infinito van, seguimos siempre en la vida juntos; cada uno se lleva al otro, y lo mejor del otro, lo que de él pudo hacer propio...
>
> ... En el inmenso coro del universo hay sitio para todos, con tal de que cada cual dé su nota nativa, la que le es propia. Lo malo es que el ruiseñor pretenda rugir, o gorgear el león. Y mi anhelo es comprender y sentir todas las voces, o más bien el supremo concierto.

MIGUEL ENGUÍDANOS
Department of Spanish and Portuguese
Indiana University
Bloomington, INDIANA, 47401

WATTEAU Y SU SIGLO EN RUBEN DARIO

POR

CARLOS MARTINEZ RIVAS

En «Marina», uno de los poemas de Rubén Darío —de su libro *Prosas profanas*—, en que el nombre de Watteau es mencionado, nos cuenta que, al fletar su barca *con destino a Citeres,* saludó a las olas, y éstas le respondieron con voces que él luego asocia con el canto de las sirenas. Más adelante dice que su barca era la que «*Verlaine un día para Chipre fletó, / y provenía de / el divino astillero del divino Watteau.*» Citeres-Chipre, Chipre-Citeres, aunque en un sentido geográfico estricto, no son las mismas, sí se las identifica en el Mediterráneo como el lugar donde Afrodita, o Venus, nació de las espumas del mar. En el poema, Darío quiere partir pronto hacia esa isla, pero lo perturban —un grito, un aullido— amarguras viejas, y entonces dice: «*Como Aquiles un día, me tapé las orejas.*» El poema contiene tres inexactitudes. No es Verlaine, sino Baudelaire, quien fletó su barca con destino a esa isla. (Véase el poema «Un voyage à Cythère», en *Les fleurs du mal,* inspirado en el cuadro de Watteau del Museo del Louvre *El embarco para Citeres.*) La segunda inexactitud incurre simultáneamente en una tercera: en la rapsodia XII de *La Odisea.* Circe advierte a Ulises del peligro de las sirenas y de su canto, aconsejándole obstruir con cera los oídos de sus compañeros de nave y hacerse atar él mismo firmemente al mástil, para así poder escuchar el canto de las sirenas sin riesgo de ser arrastrados y devorados por ellas en su rocoso habitáculo. Así, pues, ni es Aquiles, sino Ulises, ni éste se tapó nunca las orejas.

No obstante, el poema es un admirable ejemplo en términos verbales de la atmósfera y el arte del pintor mencionado, y sus inexactitudes o distracciones nos revelan cuánto en Rubén predomina el espíritu sobre la letra. Su porosidad, su olfato y capacidad de asimilación no eran librescas, sino instintivas, vitales. El ha sido, sin embargo, acusado de lo contrario. Y a menudo se le disculpan sus gustos y preferencias en un tono condescendiente y hasta superior. Particularmente en su libro *Prosas profanas,* tan influido por el mundo formal de la escuela de Watteau y del espíritu del siglo XVIII en general, tema y título de este trabajo.

Pero antes quiero revisar algunos conceptos acerca de la calidad del juicio crítico de Rubén Darío en materia de pintura. *Sus* pintores —no precisamente porque los mencione con mayor o menor frecuencia, sino porque saturan e impregnan su poesía y su prosa— son, en mi opinión, tres: Watteau, Moreau y el movimiento *art nouveau,* representado y dominado original y magistralmente, entre 1894 y 1898, por Aubrey Beardsley.

Detengámonos un momento en estos dos maestros menores para una breve dilucidación. A Gustave Moreau (1826-1898) se le empieza a redescubrir y revalorizar ahora, después de años de semiironía y semiolvido. Visionario por excelencia en sus temas y transmutador de la materia en riquísimas texturas en su técnica, fue quien influyó y formó a pintores modernos tan dispares como Marquet, Matisse y Rouault. Es considerado también como un precursor del surrealismo. Entre la pintura y el vitral gótico está —superficie y transparencia— el esmalte. Ante sus Orfeos y Salomés, Rubén Darío descubrió la fascinación del color y, más aún, de la luminosidad. Aprehendió lo que había en sus cuadros de remoto y suntuoso y que es inherente a un determinado tipo de gran poesía. Y el milagro de la orfebrería: «... *un caracol de oro / macizo y recamado de las perlas más finas.*» «... *así procuro que en la luz resalte / antiguo verso cuyas alas doro / y hago brillar con mi moderno esmalte.*» «*Dice en versos ricos de oro y esmalte / don Ramón María del Valle-Inclán.*» En *El canto errante* hay dos poemas, dos *Moreaus* —«Vésper» y «Visión»— excepcionales de ejecución y mano de obra. En 1905, en París, Darío obsequia a su amigo Eduardo Schiaffino el libro de Paul Glat *La Musée de G. Moreau* con un poema-dedicatoria cuyo título es el nombre mismo del pintor: «Joseph-Gustave Moreau».

En cuanto a Aubrey Beardsley (1827-1898), la crítica contemporánea lo ha recibido con asombro el año pasado, en Londres, con ocasión de una muestra de 600 obras que atrajo más de 100.000 visitantes. Y hace poco, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, ha reunido una de las más completas exhibiciones de Beardsley, incluyendo parte del material de la muestra de Londres y de colecciones privadas, e incluso una sala de *falsos* Beardsleys. Sus temas (él fue ante todo y sobre todo un ilustrador) eran un surtido de perversas, sofisticadas y obsesivas imágenes y caricaturas de contemporáneos: demonios, monstruos, *pierrots,* mariposas y damas carnívoras. En una de sus cartas, el sagaz D. H. Lawrence dice de él que es el único artista gráfico dotado para concebir y realizar en líneas la cópula del *daimon* de un ser humano y el *daimon* de un árbol. El historiador de arte sir Kenneth Clark ha sugerido que mucho del arte moderno

(Munch, Klee, Kandisky, Picasso, hasta Pollock) está en deuda con él y sus extraordinarios poderes de dibujante, declarándolo «un hecho irreductible en la historia del espíritu humano». Rubén Darío, en cuatro octosílabos del poema «Dream», de *El canto errante,* nos lo define así:

Aubrey Beardsley se desliza
como un silfo zahareño,
con carbón, nieve y ceniza
da carne y alma al ensueño.

Pero suficiente de Moreau y Beardsley para afirmar no sólo el juicio acertado del nicaragüense ante las corrientes plásticas y decorativas europeas de su tiempo, sino su pre-vidente facultad de distinguir con íntima preferencia a artistas que medio siglo después se actualizarían revalorizados por los espíritus más avanzados y exigentes.

Watteau y su siglo

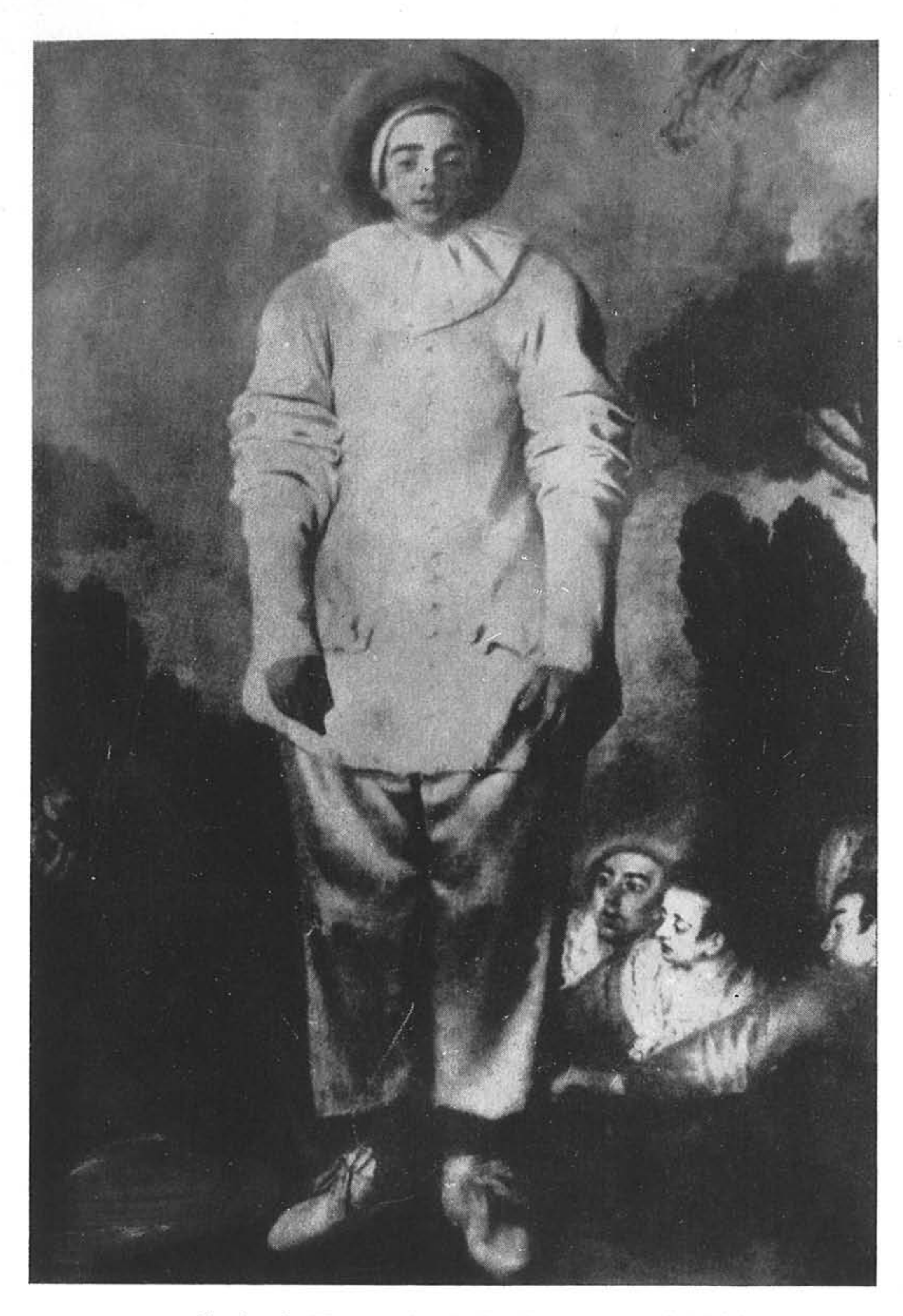
Jean-Antoine Watteau (1684-1721) aparece siempre a la cabeza de los artistas franceses como el pintor representativo de la Francia dieciochesca. Trataré, por tanto, de exponer, de producir ese siglo aquí, en estas líneas. Actualizar el espíritu y el aparato cultural de esa época para que los cuadros de su pintor representativo los veamos y consideremos en el siglo xviii y desde el siglo xviii. No hacer un análisis exhaustivo de este período, pero sí señalar los rasgos más característicos, más sobresalientes, que determinaron ese caso pictórico concreto: Watteau. Y esto, en función de un acercamiento y una comprensión más cabal de un caso literario concreto: Rubén Darío.

Se conoce el siglo xviii por el siglo de la Razón. Pero esta divinidad no representa más que una intermediaria para la consecución del verdadero fin y objeto de su ser: la felicidad. Si se revisa el número de libros y folletos consagrados a este descubrimiento, no parecerá tan gratuita esta afirmación. Menciono algunos: *Reflexiones sobre la felicidad, Epístola sobre la felicidad, Sobre la vida feliz, Sistema de la verdadera felicidad, Tratado de la sociedad civil y del medio de hacerse feliz contribuyendo a la felicidad de aquellos con quienes convivimos,* etc. Todos estos títulos no son una invención mía. Están citados en su lengua original por Paul Hazard en su libro *La pensée européenne au huitième siècle,* traducido y publicado en España *(El pensamiento europeo en el siglo XVIII)* por la Revista de Occidente en 1947.

Esta felicidad, tal como la concibieron los racionales del siglo XVIII, presenta caracteres que solamente a ella le pertenecen. Felicidad inmediata: hoy, esta misma tarde, en seguida. Esas eran las palabras que contaban. Mañana ya sonaba tardío. Y felicidad, que no era un don, sino una conquista. Felicidad voluntaria, personal. Y terrena. Una felicidad hecha de trivialidad que no pretendía lo absoluto. La misma muerte debía perder el aire horrible con que ha sido luego tan desacreditada por la ascética. Las muertes demasiado serias eran despreciables. Y así aparecen libros, como uno publicado en 1712 por un tal Deslandes: *Reflexions sur les grands hommes qui sont morts en plaisantant (Reflexiones sobre los grandes hombres que murieron bromeando)*. Uno de estos filósofos de la Felicidad dice en su obra *Ensayo de filosofía moral:* «Hay un principio en la naturaleza, más universal aún, que llamamos la luz natural; más uniforme para todos los hombres, tan presente en el más estúpido como en el más sutil: el deseo de ser feliz.»

Pero todo deseo se halla establecido sobre una privación. Quién sabe de qué amargura crítica, de cuántas frustraciones, promesas no cumplidas, brotaba esta frenética apelación a la felicidad. El siglo XVIII la desea y celebra demasiado para haberla poseído realmente. Había, pues, que provocarla. Inventarla. Encontraron a mano un elemento natural irremplazable: el placer, la sensualidad. A este elemento natural había que agregar otro de orden cultural, artificial: el lujo. Lo necesario asistido por lo superfluo. Esta alianza genera una resultante: el triunfo de la mujer en todos los órdenes de la existencia. El siglo XVIII es, en Francia, el siglo de la mujer. El lujo se organizó para ella. El dinero revoloteaba a su alrededor. Se encendió para ella una fiesta interminable. Pero con una condición: nada de absoluto.

El amor y los amantes se convierten en una institución del Estado. Werner Sombart, en su obra *Lujo y capitalismo,* afirma: «...durante el siglo XVIII, Francia se transforma en la alta escuela del amor que ha continuado siendo hasta nuestros días. Francia es la primera nación, la primera comunidad occidental que lleva la vida amorosa al último refinamiento, y la dedicación de la vida toda al amor fue el sentido del siglo XVIII que obtiene en París su máxima perfección y en la pintura su más perfecta expresión». Hasta aquí Sombart. Para circundar y multiplicar a la mujer, se multiplican los espejos, los cojines, las colgaduras, los encajes, las plumas de cisne y de avestruz. El último cuadro pintado por Watteau, *La muestra de Gersaint,* es una síntesis de la consagración de la mujer como la suprema cliente de lo superfluo; así como el *Embarco para Citères* es la síntesis de la consagración al amor. Lujo y lujuria. La industria del encaje (en



Cuadro de Watteau, inspirador de un poema de Rubén

sus infinitas modalidades; hasta el siglo XVIII no se inaugura en Francia la industria del encaje negro), llegó a tal punto que había 17.300 obreros y obreras trabajando exclusivamente para este ramo. Igual ocurría con la fabricación de espejos y la industria de lujo por excelencia: la porcelana.

Todo esto no se podía perder. Había que pintarlo. «Se canta lo que se pierde», escribió don Antonio Machado. Se salva lo que se pinta. En este momento ocurre la aparición de Jean-Antoine Watteau. El va a pintar ese placer y ese derroche, que es lo que la superficie de su época le muestra; y la desilusión o el desencanto, que es lo que su propio espíritu adivinó.

Antes de él sólo hay una gran figura en la pintura francesa: Nicolás Poussin (1594-1665), pero del cual aprenderá muy poco. Casi nada. Poussin representa la elevada seriedad que es la aspiración clásica. La magnitud y el orden antiguos. *Et ego in Arcadia.* La nostalgia histórica de un mundo a la vez heroico e idílico. Donde la existencia fluye, viva, pero sojuzgada por la geometría. Ya lo decía bien don Eugenio d'Ors al comparar a ambos pintores en el Museo del Prado: «Si Poussin transforma los árboles en columnas, Watteau los transforma en fantasmas». Este paso de la visión lineal o tectónica a la pictórica o atectónica (que nos definió Wölflin), va a darlo en Francia Watteau. Las líneas y los contornos definidos van a ser reemplazados por las manchas y los bordes difusos y la nostalgia histórica será abolida. El arte ya no será el infalible proceso de una técnica aplicada a temas ideales, sino que se le verá germinar, abrirse y marchitarse a la par de la vida. Será un fenómeno vital. El testimonio. El documento.

Su vida, muy breve, pues nace en 1684 y muere en 1721, a los treinta y siete años de edad, pertenece al final del reinado de Luis XIV. Sus influencias son Rubens y los venecianos. Ticiano y Veronés en particular, de quienes retiene la delicada textura y la tonalidad cálida y brillante. Parece que sufría de una enfermedad pulmonar, y nunca pudo conocer por sí mismo los placeres refinados y las aventuras sentimentales que su pincel inmortalizó. Pero a pesar de esa salud frágil y un carácter hipocondríaco que nos dejan presumir las negligentes alusiones de algunos contemporáneos, dejó una obra considerable en volumen y ejemplar en factura. Sus cuadros no muestran grietas, ni el empaste se ha caído, ni los colores parecen haberse alterado perdiendo su primitivo destello. Se nota que no hubo abuso de aceite para conseguir una efímera impresión de lustror. Persuadido que había de morir muy joven, pintaba sin descanso y febrilmente. Pero fue un maestro escrupuloso, que conoció a fondo su oficio, tomó precauciones y trabajó en soledad y sin prisa mercantil.

Históricamente, él continúa la tradición de pintores que vieron el problema de la pintura como un problema de manchas y no de líneas. El Chiaro-oscuro del que el Corregio es el verdadero creador, y Leornardo con su *sfumato*, el precursor, y pasando por Caravaggio, culmina en Rembrandt. Con esta técnica, un nuevo *género* aparece, que es creación de Watteau: la *Fête Galante*. Se trata de asambleas de amor en minúsculos y cerrados boscajes—«de culto oculto y floresta!»—, sin que anden muy lejos los tañedores de mandolina. Esto podría estar ya en *El Jardín del Amor*, de Rubens, del Prado, o en el *Concierto campestre*, de Giorgione, del Louvre; pero no. Los enamorados puestos en escena por Watteau están casi siempre disfrazados para el teatro. Son actores de la *Commedia italiana*, evadiéndose de la realidad por el teatro, cuya influencia sobre la pintura francesa del siglo XVIII es decisiva. Esta negación de lo espontáneo, de la realidad, es una de las peculiaridades que dan a la pintura de Watteau ese acento inconfundible de diletantismo, de desencanto, de ironía. Tampoco corresponden sus cuadros a un determinado tema o anécdota. Estos siempre son un pretexto para meditaciones pictóricas, divagaciones y especulaciones plásticas; como el célebre *Embarco para Citeres*, por ejemplo. Los impresionistas lograron en sus cuadros hacer un corte fortuito del mundo visible y pasajero. Pero sólo ese instante. Watteau consigue en el *Embarco para Citeres* el desarrollo de una acción, gracias a un ingenioso procedimiento: las tres parejas que ocupan el primer plano figuran, representan los tres momentos de una sola. Si se *lee* el cuadro de derecha a izquierda, se ve al peregrino arrodillado a los pies de una mujer que, insensible, juega con «el ala aleve del leve abanico»; en el segundo movimiento él logra que ella acepte seguirle, y la tercera pareja encarna la conquista. Es un ciclo, un texto que va de la súplica al consentimiento, de la rodilla en tierra a la dominación. Al fondo, los enamorados se aprestan al viaje. La barca—en torno de la cual revolotean tardíos cupidos—aparece hundida en la bruma crepuscular. Teóricamente es la apoteosis del placer, pero esa apoteosis parece velada por una secreta desesperanza. La desesperanza de una juventud condenada a la gracia y al agotamiento.

El colorido es de un tono ocre muy pálido, casi dorado (1). En él, más que por la vibración de los tonos, la luz que lo envuelve nace del juego del claroscuro. Este lienzo, casi monocromo, es no obstante muy brillante y debe su esplendor a la justeza de los valores. (*Valor*, en pintura, se llama a la combinación de masas claras, de masas oscuras y medias-tintas con abstracción de todo colorido, y

(1) Y los colores parecen reposar todos en un lecho común.

cuyo punto de partida no es nunca el negro absoluto, ni su término el blanco puro.) Estas mismas calidades estrictamente técnicas crean el dramatismo, el *pathos,* el estado de ánimo. Las telas de los trajes y las figuras se hallan sin solidificar. Todos los bordes y contornos participan de una fatigada incandescencia. Esa luz que orfebreriza el cuadro, parece que emana no sólo de ese gran foco del ocaso, sino de la íntima contextura de esas dichosas y fantasmales criaturas, que quedan así iluminadas como fanales. La *extrañeza,* el misterio, lo origina esa dorada ebullición que culmina en el abismo del fondo, en el que sólo es posible intuir una evasiva revelación que es el mensaje personal del artista.

En cuanto a la forma en que resolvió el problema de la profundidad, fue el movimiento. Allí todo avanza hacia el interior, hacia esa obra de luz y de espacio. Para llevar la mirada del espectador, en forma imperativa e intencionada ha conducido también la luz, de una pareja a otra, como si fueran encendiéndose, como faroles al atardecer, y con la preocupación constante de evitar la repetición de un mismo *valor.*

En 1911, escribe Rubén Darío una «Balada en loor del Gilles de Watteau». La balada es un poco larga; además, debido a ciertas alusiones, un tanto hermética. Quienes se interesaren en leerla pueden buscarla en las *Poesías completas,* de la Ed. Aguilar, p. 1182. Pocos años antes, otro escritor, desligado y casi antípoda de Rubén Darío, se ocupaba de este mismo cuadro y este personaje que ha intrigado a sucesivas generaciones. Este otro escritor a que me refiero es W. Somerset Maugham, en la p. 81 de *A Writer's Notebook.* Pertenece este cuadro, junto al también célebre e intrigante *El indiferente,* a la serie de Arlequines y Pollichinnelles. Arlequines más tristes que los de Picasso; porque lo son, no en la desnutrición y la indigencia, sino en medio del bullicio y la algazara, «mirándolo a uno con cansados y burlones ojos, sus labios temblando. Con una mueca de sarcasmo o un sollozo reprimido ¿quién puede decirlo?» Desligados de la fiesta por un rayo de luz sustantiva, por un secreto personal, por un cerco de luz inviolable.

La tela *El muestrario de Gersaint* es la última obra que él pintó, el año 1721 en que muere. El tema es el interior de la tienda de un *marchand* de cuadros. Tema de tradición flamenca y con un ilustre antecedente: *Le cabinet d'amateur anversois,* un homenaje a Rubens, atribuido a Franken II, llamado el Joven, y pintado entre 1615 y 1617. Pero Watteau ha conseguido tal inmersión en su propio mundo férico, que desborda el tema de atmósfera comercial y logra hacer de él una variedad de fiesta galante.

Es quizá su más perfecta fiesta galante. Ninguna torpeza ni lasitud en esta última obra de un artista moribundo. Su mano ha sido como siempre *firme* y *ligera.* Hay allí—como en todas sus telas—ensueño en la atmósfera y vigilia en la ejecución. Los personajes son los mismos, caballeros cortejando damas; y hasta la figura última de la izquierda, de espaldas contra la pared, tiene toda la gracia desgarbada, toda la raza extenuada que hallamos en el Gilles o *El indiferente.* Lo que ninguno de sus seguidores o imitadores, como Lancret, Pater, o Boucher, alcanzaron. Porque todos ellos carecieron de su nobleza, de su distinción y de su genio.

Me propuse despejar una parcela de prejuicios, desconocimiento, o malentendidos sobre un nombre y una época que atrajeron y fertilizaron la mente y la obra de Rubén Darío. Pensé que exponerla con intención didáctica contribuiría a hacer la obra del poeta nicaragüense—al menos en esa dimensión—más inteligible y, por ende, compartible; acrecentando con ello la convivencia. Nuestra convivencia dentro de su orbe. Y esto he tratado de hacerlo aquí en la forma que considero más eficaz: no con autoridad, pero con convicción. En otras palabras: «No dogmática, pero sí categóricamente» (2).

Carlos Martínez Rivas
Embajada de Nicaragua
Bravo Murillo, 28
Madrid

(2) Doctor Samuel Johnson.

RUBEN DARIO VISTO POR «AZORIN»

POR

JOSE LUIS CANO

Las relaciones amistosas y literarias entre Rubén Darío y algunos de los mejores escritores de su tiempo —Unamuno, Antonio Machado, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez— han sido estudiadas y se siguen estudiando por críticos españoles y americanos (1). Y no puede extrañarnos que así ocurra, porque, como se ha repetido mil veces, Darío fue una presencia activa y fecunda en la vida literaria española de los primeros ocho o diez años de este siglo, y aun antes, desde que pisó, por segunda vez, la península, en 1898. La mayoría de los poetas españoles de entonces, y al frente de ellos Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Francisco Villaespesa, le consideran el más grande poeta en lengua castellana de ese momento, y le admiran como a un maestro indiscutido. Incluso Unamuno, pese a todo lo que se separaba de la estética modernista, supo reconocer la valía de Rubén, la calidad y hondura de su poesía. De los escritores del 98, sólo Pío Baroja no sintió la menor simpatía por la persona y la obra de Darío. ¿Y *Azorín*? ¿Cómo vio *Azorín* al poeta de *Prosas profanas*, qué imagen nos da de Rubén en sus escritos? Intentemos contestar, siquiera sea en apresurado apunte, a esta pregunta.

El conocimiento entre Rubén Darío y *Azorín* debió de producirse en el umbral del nuevo siglo, quizá en el mismo 1900. Fueron

(1) Para las relaciones entre Rubén y Unamuno, las más repetidamente estudiadas, puede verse el libro de MANUEL GARCÍA BLANCO: *América y Unamuno* (Madrid, Ed. Gredos, 1964); el trabajo de ELEANOR PARKER: «Unamuno y la poesía hispanoamericana», en el número VII de los *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno*, Universidad de Salamanca, 1956; y el capítulo «Rubén y Unamuno», de mi libro *Poesía española del siglo XX* (Madrid, Editorial Guadarrama, 1960). Las relaciones entre Darío y Juan Ramón Jiménez han sido examinadas en el notable trabajo de DONALD F. FOGELQUIST: «The literary collaboration and the personal correspondence of Rubén Darío and Juan Ramón Jiménez» *(Hispanie American Studies*, University of Miami, 1956). Puede verse también el artículo de Gastón Figueira: «La amistad Rubén Darío-Juan Ramón Jiménez», de la *Revista Nacional de Cultura*, núm. 178, noviembre-diciembre de 1966, Caracas. Sobre las relaciones entre Rubén y Antonio Machado ha escrito ANTONIO OLIVER en un artículo de la revista *Poesía española* (núm. 65, diciembre de 1957). Finalmente, acerca de la amistad entre Darío y Valle-Inclán y sus relaciones literarias, puede verse el libro de GUILLERMO DÍAZ PLAJA *Las estéticas de Valle-Inclán* (Edit. Gredos, Madrid, 1966).

amigos y sin duda se estimaban y admiraban mutuamente, aunque la amistad no llegase a ser estrecha. Las páginas en que *Azorín* nos habla de Rubén son numerosas; no tantas las que Rubén dedicó a *Azorín*. Si recorremos los tomos de las *Obras completas* de Darío —edición de Afrodisio Aguado— encontramos muy pronto una alusión, sin apenas juicio valorativo, a *Azorín*, cuando éste era todavía Martínez Ruiz. En una página de *España Contemporánea* —artículo titulado «La crítica»—, escribe Rubén: «Martínez Ruiz, curioso y aislado en el grupo de la juventud española que piensa». En otra página del libro *Opiniones* —capítulo «En Asturias»— le cita ya como «el perspicuo *Azorín*». Y en el prólogo de *El canto errante* también habla de «*Azorín*, mi amigo». Tres citas, y breves, entre las miles de páginas de prosa y verso que contienen las *Obras completas* de Rubén, en contraste con tantas páginas amables que dedicó a escritores españoles de segunda fila, e incluso a poetas de tercera, como Antonio de Zayas, parece demasiada tacañería. Afortunadamente, la publicación del libro de Jorge Campos *Conversaciones con Azorín* (Taurus, Madrid, 1964), ha salvado una admirable página de Rubén sobre el autor de *Los pueblos*, a la que luego he de referirme. Inexplicablemente, esa página, que *Azorín* dio por perdida y hace pocos años logró recuperar, no se incorporó nunca, que sepamos, a las *Obras completas* de Darío.

Pero veamos ahora, del lado de *Azorín*, las páginas dedicadas a recordar y a elogiar a Rubén. En varios de sus libros —al menos en «Leyendo a los poetas», en *Madrid*, en *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, y en el citado libro de Jorge Campos— habla *Azorín*, con repetido elogio, del autor de *Azul*... Pero sobre todo tenemos un documento muy expresivo de la amistad y la admiración que sentía *Azorín* por Rubén. Es el relato de la visita que le hizo en el verano de 1905, cuando Darío veraneaba en el pueblo asturiano de San Esteban de Pravia. Esta visita parece que impresionó hondamente a *Azorín*, pues la cuenta por lo menos en tres ocasiones, en tres páginas distintas, luego publicadas en los libros que acabo de citar. En uno de ellos nos confiesa que aquella visita fue una página señalada en su vida, aunque página fuliginosa. Era noche cerrada cuando *Azorín* llegó, desde Oviedo, a San Esteban de Pravia. Le acompañaba Ramón Pérez de Ayala, que a la sazón vivía en la capital asturiana y solía ir a visitar con frecuencia a Rubén. En San Esteban, los dos amigos tuvieron que tomar una barquita para atravesar las aguas del Nalón, que forman una ancha bahía antes de su desembocadura en el mar. Al otro lado del río, en la pequeña aldea de La Arena, se hallaba la casa del poeta. Durante el breve viaje en la barca, una impresión

se le quedó vivísimamente grabada a *Azorín*. En la honda negrura de la noche, el chocar de los remos en el agua hacía saltar «un reguero maravilloso de chispas fosforescentes, lívidas, que brillaban y desaparecían en un segundo». Y el mismo fenómeno volvió a repetirse cuando, ya en la playa, las pisadas de los viajeros sobre las algas húmedas, dejaban una leve instantánea fosforescencia.

Cuando *Azorín* y Ayala llegaron a la casa del poeta —una casa chiquita, recuerda *Azorín*— eran ya las diez, y Rubén ya se había acostado. Les abrió la puerta una linda muchacha: «había en su cuerpo, fino y grácil, y en sus movimientos de adolescente, un encanto profundo». Unos momentos de espera, y apareció Rubén «con su sonrisa suave y sus ojos siempre entornados». Ese instante se quedó grabado en la retina de *Azorín,* que lo recuerda en varios artículos: «El poeta —nos dice en uno de ellos, recogido en su libro *Madrid*— se encontraba en una estancia de la planta baja, débilmente iluminada. Todo estaba en penumbra, y una lámpara trazaba con su luz un círculo brillante en la mesa. No veo a Rubén Darío. No le oigo hablar. No sé quién estaba con él. Veo la mancha amarilla de un libro, un libro nuevo de la colección del *Mercurio de Francia.* Esta amarillez virgínea del volumen, acaso intonso todavía, es lo que llena mi memoria». Pero en otra versión de esta visita a Rubén, la que recoge en su bello artículo «El poeta en la noche» —del libro *Clásicos redivivos. Clásicos futuros*—, recuerda *Azorín* más detalles: «Una lámpara arroja sus resplandores sobre unos libros nuevos, intonsos: *De Profundis,* de Wilde; *Pages choisis,* de Gobineau. En el fondo, por el ancho cierre de cristales junto al cual trabaja el poeta, se divisa la noche. El mar —nos dice Rubén— llega algunas veces, cuando hay tormenta, hasta lamer los muros de esta casa. Las barcas de los pescadores saltan entonces entre olas inmensas, luchando por entrar, en tanto que aquí, en la orilla, las mujeres gritan y rezan angustiadas...».

Medio siglo más tarde, en conversación con Jorge Campos, todavía recordaba *Azorín* aquella visita a Rubén y estas dos impresiones: la playa cubierta de algas, con la mancha fosforescente que surgía al pisarla, y el libro del *Mercure de France,* de portada amarilla, que ahora no es Wilde ni Gobineau, sino León Bloy.

En su libro *Opiniones,* publicado en 1906, dedica Rubén unas páginas —el capítulo «En Asturias», que cierra el volumen— a recordar su veraneo en La Arena, aquel verano de 1905. Nos habla Rubén de la vida que llevan los pescadores, de sus costumbres y tradiciones religiosas, de la fiesta de su patrón, San Telmo, y del eclipse de sol que atrajo ese mes de agosto a España a los astrónomos del mundo entero. Pero no hace ninguna referencia a la visita —¿quizá intempes-

tiva?— que le hicieron entonces *Azorín* y Pérez de Ayala. Y, sin embargo, Rubén no olvidó esa visita. A raíz de ella, escribió un artículo sobre *Azorín* —fechado en agosto de 1905 en San Esteban de Pravia—, que envió al diario *El Fígaro,* de La Habana. Este artículo, titulado «La mentalidad española. Azorín», ha permanecido olvidado medio siglo, hasta que lo publicó Jorge Campos en sus *Conversaciones con Azorín.* Como es muy breve, y muy poco conocido, ya que no figura en las *Obras completas* de Rubén, me parece oportuno reproducirlo a continuación:

LA MENTALIDAD ESPAÑOLA. AZORIN

El mar había estado violento y tempestuoso. La noche había entrado, y llegaba hasta mí el ruido de las vastas aguas. De pronto me anunciaron: «Un caballero que pregunta por usted». Era *Azorín.*

Azorín es el seudónimo del escritor F. (sic) Martínez Ruiz, que representa en la Península lo que en Francia un Barrès, pongo por caso, en el concepto de que es para la juventud o para cierta parte de la juventud, un director espiritual. Martínez Ruiz comenzó violento y de combate y exprimió su iniciación herida por pequeñeces de la vida mental de la corte, en un planfleto ingenuamente feroz de joven terrible: *Charivari.*

Ya se veía entonces un escritor, y demostraba un carácter.

Es un carácter que sonríe por causa de cierta experiencia y de cierta intranquilidad innata que le viene de un íntimo don de grande filosofía. *Azorín* es de natural silencioso y suavemente huraño. Recuerdo un pensar de Chamfort: «Il est presque impossible qu'un philosophe, qu'un poète ne soient pas misanthropes: 1.º parce que leur gout et leur talent les portent à l'observation de la societè, étude que aflige constantement le coeur; 2.º parce que leur talent n'étant presque jamais recompensé par la societé (hereux même s'il n'y est pas pouris), ce sujet d'affliction ne fait que redoubler leur penchant à la melancolie». En *La voluntad,* en las *Confesiones,* en todas las obras posteriores hay una unidad de intelecto, que es, a mi entender, flagrante. *Azorín* experimenta mundo él mismo, las estaciones de su alma. *Azorín* casi siempre escribe a la sordina y mira a la acuarela. No por falta de vigor interior, sino más bien por causa de un extraordinario vigor que deliberadamente se contiene, haciéndose apenas ver por virtud de delicadeza aristocrática en felinas flexiones de musculatura. Ese gato es un tigre. En su aspecto hallaréis algo del *clergyman,* de un joven actor que no fuese *martwon,* del *scholar oxfordian,* del abate francés siglo XVIII. Su ademán es comedido; su urbanidad, clásica y restricta; su hablar, pensado y económico. De pronto, no obstante, veréis cómo del arco rosado de su sonrisa inquietante, ha partido la más aguda flecha de una ironía aguda, penetrante, fina. A veces hace creer a las gentes que para andar se apoya en una muleta que se llama Montaigne, y en otra muleta que se llama Gracián. No creáis nada de eso. Tiene sus dos piernas sanas y anda solo maravillosamente.

Siguiendo una buena indicación para saber muchas cosas nuevas, lee muchos libros viejos. Medita, sabe del vivir, traduce los gestos de las cosas. Ni moraliza, ni emersonianiza, mas su filosofía encuentra a un lado y a otro conocimientos. No tiene nada que ver con el alcanismo internacional, ni pertenece a la capilla del más reciente modo de acomodar las ideas. Este pequeño filósofo trabaja para la eternidad. Sus personajes son los títeres de todos los días, reprensentantes de nuestra pasajera comedia. Usted, yo, el otro; las máscaras de carne que lleva el fantasma que habita en nosotros. Y él mismo, naturalmente, que no podrá verse por dentro sin temblar.

Escribe puro, sencillo e intenso. ¡Al museo lo que se llamó escritura «artista»! Escribe con claridad de vida y también con «sangre», como aconseja el loco de Alemania. Como se escribió ayer, como se escribe hoy, como se escribirá mañana, así haya un alma sincera que transparente su diamante individual en lo oscuro de la tinta. Su diamante encontrado en lo hondo de sí mismo.

Azorín, cazador de sensaciones y perseguidor de almas, yerra por España, por los cotos del periodismo, o por las orillas del mar, o por la ancha llanura libre, que es muy de su placer. Tiene una escopeta modernísima de prodigiosos fulminantes y de finos perdigones que cribarían duendes. Tiene una red de seda ideal con que coge las más lindas mariposas. Sabe hacer buenas trampas para los osos sociales. Y para las palomas de la poesía, *Azorín* tiene un azor que se las caza sin hacerles daño y se las lleva vivas a la mano.—RUBÉN DARÍO. *San Esteban de Pravia, agosto de 1905.*

Artículo que, sin duda, halagó sobremanera a *Azorín,* y que debió de aumentar en unos grados la admiración y amistad que sentía por el autor de *Azul...* Lo extraño es que Rubén no lo incluyera en su libro *Opiniones,* que apareció en 1906, es decir, al año siguiente de escribir esa admirable semblanza del hombre y del escritor *Azorín.* Que éste supo agradecérsela, lo prueban las páginas, numerosas y entusiásticas, que consagró en varios de sus libros a Rubén y su obra. En dos artículos, principalmente, «El poeta en la noche» y «La nueva poesía», escritos ambos a raíz de la publicación de *Cantos de vida y esperanza,* es decir, en 1905, el mismo año del veraneo asturiano de Rubén, nos habla *Azorín* con entusiasmo de su poesía. Acierta sobre todo *Azorín* al señalar la evolución de la lírica rubeniana desde lo que llamaba Juan Ramón Jiménez el «modernismo exterior», a un lirismo más hondo y preocupado por el misterio y complejidad de la existencia, y por el destino dramático del hombre: «Rubén —escribe *Azorín*— ya no es el mismo artista de antes. Diríase que desde su penúltimo libro —*Prosas profanas*— hasta el último —*Cantos de vida y esperanza*— se ha transmontado en otro hombre. Antes era un poeta de elegancias, de ingenio, de mundanidad; los temas de Grecia y Versalles cautivaban su pluma; la forma armoniosa, el movimiento retórico, un gesto de gracia, un desdén elegante, era lo que encon-

trábamos en sus versos. Pero los años han ido transcurriendo inexorables; los entusiasmos y las ilusiones de la juventud han desaparecido. El poeta se ha reconcentrado en sí mismo y ha pensado en la vanidad de las cosas, ha visto que "la carne y la primavera acaban"; ha sentido que es angustioso el pesar que experimentamos de no haber alcanzado nuestra dicha en algunos instantes de la vida en que estuvimos abocados a ella, pero que es más angustioso todavía la amargura que el deseo satisfecho deja en nosotros; ha percibido, en fin, que todo camina hacia lo desconocido, que el Destino es ciego, que la evolución no tiene más plan ni más finalidad que ella misma... Y todo eso ha sido en él—son sus palabras—como un «terremoto mental»... Y esto, en un temperamento sensitivo, eminentemente lírico, es la duda, la tristeza, la noche... *Y no saber adónde vamos / ni de dónde venimos...*

En el otro artículo, «La nueva poesía», dedicado a comentar *Cantos de vida y esperanza,* señala *Azorín* que ese libro marca una época en la historia de nuestras letras, y después de llamar a Rubén «un visionario novísimo», aborda el problema de la nueva poesía, de lo que ha significado el modernismo como evolución en nuestra lírica. Pero aquí *Azorín* discrepa de lo que suelen afirmar los críticos y de lo que el mismo Rubén creía. La revolución poética de Darío, afirma, no consiste en una revolución de la retórica, en un «movimiento de libertad» anulador de las barreras entre el verso y la prosa, porque esa revolución estaba ya hecha desde Castelar. Desde entonces, todo se hace y está permitido ya en la poesía y en la prosa. La novedad y el trascendentalismo de la poesía de Rubén—escribe *Azorín,* completando su idea—no están en las audacias retóricas—que no las hay en su libro—, sino en la psicología que traducen y nos muestran sus versos. Pero ¿qué nueva psicología es esa? se preguntará el lector. La novedad consiste, explica *Azorín,* en que el poeta ya no se somete al sistema de congruencias que imperaba antes—«para dar una sensación se encadenaban, se encuadraban los detalles escrupulosamente, minuciosamente, con arreglo a la lógica conocida»—, sino que lo altera, hace tabla rasa de él. Ahora el poeta—Rubén—, para reflejar una sensación, no describe todos los detalles, sino destaca únicamente «el más sugestivo, el más representativo, el que presta a la cosa su esencia». De ahí, concluye *Azorín,* «esa indeterminación, esa vaguedad, que da a sus versos un aire de un deseo que nos sabemos lo que es, o de un ensueño, grato y doloroso, que no podemos precisar...».

En 1914—para ser exactos, el 27 de enero—fecha *Azorín* otro artículo sobre Rubén, que luego incluyó en *Leyendo a los poetas.* En

ese artículo, las alabanzas a la poesía de Rubén son mucho más encendidas y entusiastas. A ella se debe —escribe *Azorín*— «una de las más grandes y profundas transformaciones operadas en toda nuestra historia literaria. ¿A dónde, en lo pretérito, tendriamos que volver la vista para encontrar un tan hondo y trascendental movimiento poético realizado a influjo de un solo artista?» *Azorín* ve en la sensibilidad poética de Rubén dos notas esenciales: lo momentáneo y lo eterno: «he aquí todo el espíritu del poeta: el instante y la eternidad; alrededor de estas sensaciones supremas ha de girar toda la obra del poeta». Porque Rubén, añade *Azorín,* no es un poeta descriptivo, colorista. Al querer reflejar su visión del mundo, no nos da una imagen de ella, sino «el sabor de melancolía y desencanto que, después de *haber visto,* después de *haber comprendido,* nos queda en el alma».

Pero no sólo ensalza *Azorín* la poesía de Rubén. También nos habla con elogio de su persona, de su bondad. Una vez publicó *Azorín* un artículo en que —con ocasión de un proyecto de estatuas— juzgaba severamente la poesía de Campoamor y la de Núñez de Arce. Rubén, que se hallaba a la sazón en Mallorca, escribió entonces a *Azorín* una carta en que le decía, entre otras cosas: «Vi su artículo sobre Campoamor y Núñez de Arce. Ellos van quedando en su verdadero puesto, gracias al tiempo. Y luego, una estatua a un hombre de musas, *de todos modos,* siempre estará bien, antes que la gloria falsa de los caballeros particulares estatuificados o bustificados todos los días». Y Rubén terminaba su carta: «Admirándole y queriéndole, le digo: ¡Hasta pronto, *Azorín!*» En la frase *de todos modos,* veía *Azorín* encerrada toda la bondad, bondad indulgente y comprensiva, de Rubén Darío en su última etapa.

¿Hará falta añadir algo más para que quede completa, perfilada, la imagen que de Rubén Darío y su poesía quiso dejarnos *Azorín?* El autor de tantos libros admirables, de tantas bellas páginas, caladoras del tiempo y del alma, de ese *instante* y esa *eternidad* que él veía en los versos de Rubén, acertó a ver en el gran lírico de América a un hombre bueno y a un hondo poeta. Le admiró y le quiso, como le admiraron y quisieron otros grandes escritores del 98. «A Rubén Darío —escribe *Azorín* en *Leyendo a los poetas*— le quiere y venera la nueva generación de poetas; le queremos cuantos, amando la tradición clásica, gustamos de las sensaciones modernas». Tradición y modernidad que *Azorín,* como Darío, supieron fundir en la sensibilidad y en el arte de su tiempo.

José Luis Cano
Avenida de los Toreros, 51
Madrid

EL CAZADOR

POR

MIGUEL ARTECHE

En el momento justo:
(aguas intactas, quizá suaves campanas
entre la madrugada):
en el preciso instante,
sin saber adónde
ni de dónde,
a tientas:
en el momento de
                    partir
o bajar, bajar
hacia abismos
donde no hay cisnes ni muslos de Leda,
y sólo búhos, búhos, búhos en la frente,
hacia lo que no conocías
y apenas sospechabas,
a oscuras,
en un ir errante,
perdido el Reino:
en el momento justo,
en las nieblas de las nieblas
llamaste:
          ¡Francisca!,
                    ¿quién te oía?:
en el momento
sin antes
ni después,
sin Alba de Oro,
tendido en el Barco
(mares de ceras, mil ojos sin princesas
que cantar, ¿o las oyes
entre las brumas de la espuma?):
en el momento de zarpar,
de sumergirte en tantos climas,

con manos que no te alcanzan o te alcanzan:
en ese instante,
cuando te vas a
                    des
                         pren
                              der,
cuando soplan las ráfagas de sombras y de fríos:
Alguien
esperó,
ni antes ni después
(dateprisadateprisadateprisa:
parte,
        parte,
              ¡ahora!):
alguien
disparó el arma,
cobró la presa,
ganó el trofeo,
fotografió el espantoso horror de la agonía de
Rubén:
un *paparazzo* del año
dieciséis, un *paparazzo*
de dolorosa vita
(Dios lo haya perdonado).
                                        Y desde entonces
tantas aguas de ayeres han pasado,
Félix
        Fénix
              Rubén:
tantos hombres que perdieron
el último derecho que tenían:
morirse a solas,
                    íntimos morirse.

MIGUEL ARTECHE
Menéndez Pelayo, 49
MADRID

RUBEN DARIO Y EL NEOCLASICISMO

(LA ESTETICA DE «ABROJOS»)

POR

RAFAEL SOTO VERGES

En la cronología rubeniana, el 1887 habría de registrar, entre varias vicisitudes apreciables —su pérdida del empleo de *La Epoca,* su colaboración en *La Libertad Electoral* y en *El Heraldo,* de Valparaíso, el premio conseguido en el Certamen Varela por su *Canto épico a las glorias de Chile,* etc.— la aparición de su libro de poemas *Abrojos.* Hacía exactamente setenta años del nacimiento en Navia, provincia de Oviedo, de don Ramón María de las Mercedes de Campoamor y Campoosorio, para el mundo de las letras, Ramón de Campoamor.

En *Abrojos* (1) se configuran ya definitivamente las paulatinas influencias campoamorianas. Anteriormente, en *La iniciación melódica,* poesías dispersas hasta el viaje a Chile (1880-1886), según recapitulación de Alfonso Méndez Plancarte, en la edición antes anotada, podemos encontrar claras reminiscencias de la estética de *Las doloras.* Así, en su mismo título, el poema de Rubén *El anverso y el reverso* nos presenta ya los cuadros antitéticos propios de aquella estética: *Pepa es una millonaria; / Paco, un pobre. ¡Vive Dios¡ / Se quieren mucho los dos: / esto es cosa extraordinaria* (I.—El anverso) y en *Pascual, que no tiene un real, / hace su mujer a Juana; / se casan de buena gana / por formar un hospital* (II.—El reverso).

Rubén Darío tiene veinte años y está abierto, ávidamente, a todas las influencias: Jovellanos, Quintana y Moratín, como Fray Luis y Herrera, o Espronceda, Bécquer, Núñez de Arce o Campoamor. El escéptico autor de *Lo absoluto* aparece en la cúspide de aquel racionalista, cívico e ilustrado siglo XIX. El triunfo de Campoamor es explicable puesto que, como observa un autor contemporáneo, Ventura Ruiz Aguilera, su obra *lleva el sello de la época, y refleja perfectamente su fisonomía moral e intelectual* (2).

No es extraño que el joven Rubén Darío, permeable a todas las influencias de aquel siglo, acogiera con entusiasmo a Campoamor y

(1) RUBÉN DARÍO: *Poesías completas.* Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Aguilar, S. A. de Ediciones. Madrid, 1954.

(2) V. RUIZ AGUILERA: Prólogo de la octava edición, recogido en *Obras escogidas de D. Ramón de Campoamor.* Leipzig, F. A. Brockhaus, 1885.

aun que utilizase aquella lente escéptica en sus visiones liminares de la realidad.

De aquel fervor por el autor de *Las doloras* hallamos testimonio en la siguiente décima, recogida en *El canto errante,* de *Poesías completas* (obra ya cit.), titulada *Campoamor:*

Este del cabello cano
como la piel del armiño,
juntó su candor de niño
con su experiencia de anciano,
cuando se tiene en la mano
un libro de tal varón,
abeja es cada expresión
que, volando del papel,
deja en los labios la miel
y pica en el corazón.

composición que reúne, en sucesivas mitades, caracteres de etopeya y de teoría poética, de retrato moral y de definición de la *dolora.*

I. Los supuestos históricos del estilo

Es en estos años cuando dice Lamartine que la poesía venidera será la razón cantada. Cuando Lamartine publica en 1820 sus *Meditations poétiques,* Víctor Hugo exclamará entusiasmado: «Por fin, he aquí poesías que contienen realmente poesía». Mas esta aparente superficial paradoja, desde nuestro entendimiento actual de neoclasicismo y de romanticismo, indican la simbiosis de estas dos corrientes, positiva y frecuentemente observada en el siglo XIX: «Con aquel libro, que alcanzó un éxito sin precedentes, el noble poeta traía a Francia una de las voces más nuevas y puras que hubiesen resonado nunca en ella. Su romanticismo moderado tenía un acento de verdad que no ofrecían otros contemporáneos con sus desaforadas imprecaciones o sus monótonas jeremiadas. La obra de Lamartine, de una gran pureza espiritual, estaba impregnada de filosofía serena y de dulce melancolía, todo ello vertido en versos que ostentaban una musicalidad desconocida (3)». Hasta aquí, en las palabras del crítico Melián Lafinur, una toma de contacto con las herencias neoclásicas y los ardores creadores del romanticismo, tal como operarán en las literaturas del siglo XIX. Mas será conveniente, para llegar con mente clara a esta dosificada situación, establecer concisamente los trayectos de

(3) ALVARO MELIÁN LAFINUR: *El romanticismo literario.* Editorial Columba. Buenos Aires, 1954.

su alternancia histórica. La postura romántica, frente al arte y la vida, podemos ya encontrarla, hablando de las épocas literariamente documentadas, en las civilizaciones orientales, preclásicas. Más tarde, la ideología individualista, romántica, se amolda a la razón y nace el mundo de la cultura clásica. De Grecia y Roma a la Edad Media hay un resurgimiento del romanticismo. Es luego el Renacimiento el que balancea este romanticismo medieval con remisiones clásicas. Pero el desequilibrio entre la gravedad del mundo clásico y la vitalidad ligera del periplo romántico, inclina la balanza catastróficamente hacia el barroco. Contra éste, reacciona enérgicamente al norma clasicista, adviniendo el período neoclásico, que enseñorea también nefastamente el siglo XVIII. Finalmente, para derrocar a este neoclasicismo, de *pastiche* y convencionalismos, brota arrollador y hermoso, como el canto de *Ossian,* el ya históricamente tiulado *Romanticismo* del siglo XIX.

Conviene también agregar que, juntamente con el clasicismo, como una concreción o sedimentación de la cultura humanística, se había ido larvando el racionalismo, con su máxima figura en Descartes. Desde el siglo XVIII al XIX, que ya verá la obra de Rubén, clasicismo y racionalismo irán perdiendo adeptos porque ya los escritores y los pueblos se sentían asfixiados por tanto intelectualismo positivo y racionalista, reclamando los derechos del instinto, de la intuición y el sentimiento.

Este romanticismo último, llamado por Joaquín de Entrambasaguas *superromanticismo,* en razón de que constituye una exaltada superación de las etapas románticas anteriores, vendría aderezado por las especias picantes, cartesianas, jacobinas, de un descreimiento rimbombante y de un libertarismo iconoclasta. Encontramos también la servidumbre de Rubén Darío en este aspecto: *Porque cantáis la eterna Marsellesa / que maldice el poder de los tiranos; / porque alzáis ardorosos en las manos / el pendón de la luz con entereza* (poema «A los liberales», libro *Iniciación melódica,* ya citado); o en: *Que se maldiga a Voltaire; / que se eleve a Torquemada, / y que se convierta en nada / Razón, Luz, Ciencia, Saber.* (poema «Máximo Jerez», mismo libro).

Veamos el dibujo que hace Entrambasaguas (4) de esta etapa: «En el anverso del superromanticismo se delinea la época. La carga ideológica que pesa sobre los albores del siglo XIX, regularizada y dosificada por la inalterable balanza neoclásica de la centuria precedente; la petulancia filosófica acerca del hombre y la Naturaleza, muy dieciochesca; el democratismo exaltado —casi siempre insincero y efectista— y el libertarismo anárquico de la revolución francesa, que juega

(4) JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS: *La determinación del romanticismo español y otras cosas* (ensayos). Editorial Apolo. Barcelona, 1939.

a conspiraciones en los cerebros de los petimetres, el ateísmo ostentoso (...), la pasión por la vaguedad, que en la naturaleza será lo nórdico, las nieblas septentrionales y en el arte lo fragmentario (...), el pesimismo dominante, nacido del agotamiento de ideales humanos, ante la aparición y el fracaso, casi simultáneos, de tantas actitudes de las gentes; en fin, el amor, principio de la vida, viene a ser principio de la muerte...».

En este cuadro, cuyas líneas principales hemos acotado, se enmarcará la postrer obra de nuestro neoclásico, como un insulso eco del no menos insulso neoclasicismo francés. Es cierto que el Romanticismo se rebelará contra estos esquemas, contra la Ilustración y sus proclamas mayúsculas. El siglo de las luces deja paso a las oscuridades del yoísmo, pues, contra la *razón* se impone el sentimiento; contra la geometría dórica del estuco, el ruiseñor liviano de John Keats.

De todos modos, en este marco neoclásico se contendrán también la poesía cívica, la filosófica y didáctica, la obra pegadiza y discutida —a caballo entre el neoclasicismo zozobrante y el romanticismo innovador— de aquel poeta de apellido cursi, de sentencias sombrías y sonoras, con un poco de Heine y otro poco de Voltaire; de aquel poeta que influiría al Rubén de los primeros versos, en la confrontación de neoclasicismo y modernismo: Campoamor.

II. La estética de «Las Doloras»

Como declara el propio autor de ellas, después de publicar sus *Fábulas,* conoció que el género tenía algo de radicalmente convencional y falso y que sólo podía ser aceptable en los países en que hubiese dejado fuertes huellas la creencia de la transmigración. En cambio, la *dolora,* «drama tomado directamente de la vida, sin las metáforas y los simbolismos de una poesía indirecta, me parece un género más europeo, más verdadero y más humano que la fábula oriental» (5).

Siquiera sea de paso, hemos de hacer mención de las fábulas dieciochescas, infortunadas muestras de poesía didáctica que, al socaire de las imitaciones extranjeras, asolaron al neoclasicismo. Cómo participó Rubén en su agónico espíritu, lleno de ruindades utilitaristas y de materialismos disfrazados, nos lo prueba su poema «Un pleito», construido sobre «Le fromage», de La Motte. («Del cercado ajeno», libro *Iniciación melódica,* cit.)

Si hemos querido buscar las influencias campoamorianas en el libro *Abrojos,* inscribiéndole en la estética de *Las doloras* fue para sondear,

(5) Ramón de Campoamor: *Poética.* Librería de Victoriano Suárez. Madrid, 1883.

de lo particular y lo concreto hasta lo general, aquel verificable sistema de tensiones, de antítesis morales y afectivas —*bien* y *mal, alegría* y *dolor*— que estará ya presente y de forma específica en la obra difusa de Rubén.

La *dolora,* como tal composición construida en un sistema de tensiones, y aun antes de recibir tal nombre, es un fiel exponente de ciertas etapas analíticas de la historia. Así como las fábulas y sátiras nacieron en las épocas faltas de equilibrio humanístico, o de una ética social, abierta y verdadera, estas composiciones antitéticas, entre festivas y amargas, son reflejo adecuado de una dolorosa tensión entre la realidad y el ideal, cual fue la encrucijada del pensamiento lógico —racionalismo, positivismo— y las inexplicables fuerzas de la misma vida, del Romanticismo.

De esta forma, pueden aparecer, más que nunca mezclados, la fe y el escepticismo, la alegría y el dolor, la risa y el sollozo. Advertimos esa disposición antitética ya en Byron, en Heine, en Goethe. Pero podría decirse que paralelamente a ese movimiento dialéctico, entre el conocimiento intuitivo y el lógico, que presencian los siglos, la vemos esbozarse en las literaturas del XV, hasta tomar cuerpo y desarrollarse en el XIX, punto crítico de esta tensión continua entre dos formas del conocimiento.

No es extraño que Rubén Darío, nacido a las letras en esa transición del neoclasicismo al romanticismo, acuse en su poesía los atributos singulares de la época. Más adelante, decantado el aspecto *epigramático,* que hereda de Campoamor, persistirá en su obra la disposición antitética, que apenas guarda la huella *doloriana:*

Mira como el alba *pura;*
sonreía *como una flor.*
Era su cabellera oscura
hecha de noche *y de* dolor.

(Poema «Canción de otoño en primavera», de *Cantos de vida y esperanza, Poesías completas,* obra cit.), en donde pueden observarse las antítesis *alba* y *noche, sonreía* y *dolor.* Hagamos hincapié en que estas antítesis cercanas, que casi tectonizan o dan cuerpo a las composiciones, contribuyen a los más significados campos semánticos e ideales de su poesía.

Volviendo sobre la estética de *Las doloras,* encontramos los siguientes elementos formales: concepto, retruécano y antítesis. Estos tres elementos, ya advertidos por la crítica de entonces (véase Ventura Ruiz Aguilera: Prólogo de la octava edición de sus *Obras escogidas,* ya citada), son constitutivos y formalmente necesarios. En el poema de

Rubén «Buenos y malos» (doloras), de *Iniciación melódica,* por su perfecta sumisión a la estética pertinente, encontramos esos tres elementos. Concepto: los presentados en cada una de las partes de la antítesis (bandido que hace el bien, santurrón que obra el mal); retruécano: en los versos finales *que son muy malos los buenos..., / que son muy buenos los malos...;* y antítesis: *—¿Quién lo mató? —El santurrón / y místico de Beltrán.*

En el prólogo de la primera edición de *Las doloras,* y como carta-contestación a don Alvaro Armada y Valdés, su propia teoría sobre esa composición es expuesta por Ramón de Campoamor: «Significa una composición poética, en la cual se debe hallar unida la ligereza con el sentimiento, y la concisión con la importancia filosófica». «Recordemos que en su *Poética,* y saliendo al paso de unas supuestas imitaciones de Víctor Hugo, se jacta Campoamor de no leer más que libros de filosofía. Enemigo del arte por el arte, y de lo que llama dialecto especial del clasicismo, busca no el arte docente, sino el arte por la idea, o arte trascendental. Entre sus apotegmas, sonoros y efectistas, se trasluce aquel espíritu ilustrado del siglo XVIII, que adoban la melancolía, el sentimiento y el escepticismo.

Esta tonalidad específica de la *dolora,* mezcla a partes iguales de sentimentalismo apasionado y de escéptica amargura:

Jamás en ellas escrito
Dejaré, imbécil o loco,
El error
De que el bien es infinito,
Ni que es eterno tampoco
El amor.

(Las doloras, edic. de Leipzig, 1855, ya cit.) Parece hablarnos de un relativismo filosófico, en su versión sencilla y popular. A fuerza de anatomía y disección, el racionalismo llega a una ambigüedad de los conocimientos éticos. La realidad moral carece de sustento permanente, sólo consiste en meras relaciones fenoménicas. Mas esta ambigüedad tendrá que soportarla el romanticismo. No es raro que sea calificado como una «embriaguez de la naturaleza moral», por madame de Staël. En este sentido, no deja de ser el romanticismo una vuelta atrás, una nueva caída en el caos, como antes cayera en confusión barroca: «La experiencia más original de la realidad se halla constituida en parte o en todo por la de una *ambigüedad* que ha de ser determinada (...), no ya para poder desarrollar el quehacer de la propia vida, sino incluso para poder tener una idea inteligible del

mundo» (6). Estas afirmaciones, muy contrarias a un relativismo historicista, pues ofrecen al espíritu un margen de decisión final, descartan toda idea de que la realidad, en cuanto es vivencia, tenga algo de arbitrario o de subjetivo.

Pero al romanticismo del siglo XIX, aunque lastrado por las ideologías neoclásicas, le supone un inmenso placer la sensación de lo confuso, de lo inseguro y de lo fragmentario. Rubén Darío vive en esos ánimos, comulgando también con las estéticas del caos.

III. «ABROJOS» O EL ESTAMENTO NEOCLÁSICO

El libro de poemas *Abrojos,* publicado en 1887, en cuidada edición, significa en la obra de Rubén Darío un momento de equilibrio entre las dos facciones. Más tarde, y de una manera paulatina, los elementos lógicos, racionales e intelectualistas, irán perdiendo peso, frente a una mayor hegemonía de la intuición, el sentimiento y todos esos atributos románticos. Recuérdese: la misma definición de la *dolora,* recetada por su autor, Campoamor, establece una armonía o tregua entre las partes contendientes: «...la ligereza con el *sentimiento,* y la concisión con la *importancia filosófica*». Sentimiento y filosofía, esto es, racionalismo contra corazón, intelectualismo contra magia, en suma, neoclasicismo contra romanticismo. Esta tensión equilibrada, esta ataraxia relativa, en la obra de Rubén durará bien poco, como luego veremos.

El título *Abrojos* parece entresacado del poema «Ultimas abjuraciones», del libro *Las Doloras,* de Campoamor: *—¡Mentira! Abrojos al nacer nos dan.*

Evidentemente, las composiciones de *Abrojos* son *doloras campoamorianas.* Se ajustan perfectamente a su definición. En el aspecto estrófico, salvo raras excepciones, Rubén Darío prosigue los cauces métricos de aquéllas.

No por casualidad, escogió Campoamor la medida octosílaba para su *dolora.* Ventura Ruiz Aguilera, en el citado prólogo de la octava edición, nos dice de ella que «es una composición didáctico-simbólica en verso, en que armonizan el corte ligero y gracioso del epigrama, y el melancólico sentimiento de la endecha, la exposición rápida y concisa de la balada y la intención moral o filosófica del apólogo o de la parábola».

Epigrama, balada, apólogo y, sobre todo, parábola, son comunicaciones mayoritarias, populares. La *dolora* también tiene un destino fá-

---

(6) LUIS CENCILLO: *Experiencia profunda de Ser. (Bases para una ontología de la relevancia).* Editorial Gredos. Madrid, 1959.

cil: aquella burguesía edulcorada y moralista. Pero el romance es la forma métrica de nuestra poesía popular. Observa Rafael de Balbín que «En la *estrofa binaria trocaica* se ha escrito parte muy considerable de la poesía popular y del teatro en la lengua castellana, desde las jarchas mozárabes hasta los cantares anónimos contemporáneos. Son entre otras, formas variantes de la *estrofa trocaica* el *romance*, la *redondilla*, la *décima* y la *octava italiana* (estrofas trocaicas isométricas), y la *copla de pie quebrado* (estrofa trocaica homeométrica), en sus distintas modalidades» (7).

Así, pues, los versos de *Abrojos* vienen a quedar inscritos en esa rica, tradicional y variada gama de la *estrofa binaria trocaica*, tan hecha a la medida de la sabiduría y el sentimiento popular como los *romances* mismos, «que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común» (8).

En el libro de Rubén están también presentes los demás elementos formales: concepto, retruécano y antítesis. Aquellas huellas campoamorianas, sometidas a la superestructura neoclásica, seguirán luego una línea evolutiva. Desde *Abrojos* (Santiago de Chile, 1887) hasta *Azul...* (Valparaíso, 1888, y Gautemala, 1890), pasando por *Otoñales* (Santiago de Chile, 1887), pues el *Canto épico* es ajeno a esta línea, los retruécanos irán siendo muy escasos; las antítesis perderán su sentido didáctico, ganando en lírica tonalidad. En general, aquel carácter sentencioso se disolverá en una poesía posterior, de vena meditativa, en la que vemos persistir las antítesis, bellas, sombrías, sentimentales.

Lo antitético simple de *Abrojos: ya con la risa en los labios, / ya con el llanto en los ojos* (poema «Prólogo»), pasará a ser más elaborado y lírico en *Otoñales: y en la pedrería / trémulas facetas / de color de sangre* (poema «Rimas»). En *Azul...*, la antítesis ya no es intelectualista o sentenciosa, sino metafísica, en perfecta dicción meditativa y lírica:

—¿Más?... —dijo el hada.
Y yo tenía entonces
clavadas las pupilas
en el azul; y en mis ardientes manos
se posó mi cabeza pensativa...

(7) Rafael de Balbín: *Sistema de rítmica castellana.* Editorial Gredos. Madrid, 1962.

(8) R. Menéndez Pidal: *Flor nueva de romances viejos.* Espasa-Calpe Argentina, S. A. Buenos Aires, 1938.

(Poema «Autumnal»), en donde ya reconocemos a ese Rubén Darío de espirituales resonancias, de música de ideas, de corazón taciturno y romántico, en los umbrales de la consagración del modernismo.

En *Abrojos,* a pesar de ese tono de conseja, subrayado por típicos desenlaces de corte epigramático, el drama textual nos hace ya entrever muchos valores de expresión netamente románticos. La huella becqueriana va adueñándose de los ramplones apotegmas, de los categóricos asuntos. La exposición del drama se desvía, desde la intención moralizante o didáctica, hasta una sentimentalización de los temas.

Es, pues, un estamento, diferenciado plenamente de la cultura y la expresión neoclásica, en donde se contienen ya los gérmenes de toda la producción rubeniana posterior. Así visto, el libro *Abrojos* presenta el valor insuperable de unas ideologías y unos campos semánticos de índole neoclásica, aún vigentes, pero en estado de absorción.

Tomemos el poema XV de *Abrojos: A un tal que asesinó a diez / y era la imagen del vicio, / muerto, el Soberano Juez / le salvó del sacrificio / sólo porque amó una vez.* Su tono y caracteres de *dolora,* exento de alusiones paisajísticas o de discursos líricos, muy bien podría tomarse por tipo de composición en este libro. A este mismo nivel epigramático y moralista encontraremos numerosos poemas. Así, el XXXVIII: *Lodo vil que se hace nube, / es preferible, por todo, / a nube que se hace lodo: / ésta cae y aquél sube.* También el poema XLVII: *Soy un sabio, soy ateo; / no creo en el Diablo ni en Dios ... / (...pero, si me estoy muriendo, / que traigan el confesor),* por no citar más casos.

Pero, junto a estos casos generales, hallamos en *Abrojos* otras composiciones donde los caracteres apuntados están siendo absorbidos por la estética romántica, por la lengua y preceptiva modernistas:

Ponedle dentro el sol y las estrellas.
¿Aún no? Todos los rayos y centellas.
¿Aún no? Poned la aurora del oriente,
la sonrisa de un niño,
de una virgen la frente
y miradas de amor y de cariño.
¿Aún no se aclara? —Permanece oscuro,
siniestro y espantoso—.
Entonces dije yo: «¡Pues es seguro
que se trata del pecho de un celoso!»

(Poema XX), en donde aquella *razón cantada* de que hablaba Lamartine ya tiene más de canto que de teorema moralista.

Pero es en el poema XVI, de *Abrojos*, en donde descubrimos la auténtica absorción de los factores expresivos neoclásicos. Se halla una regresión a la simbología lírica y misteriosa de nuestro romancero. Las enumeraciones rápidas y dinámicas, presagiosas y tersas, otorgan la intuición apresurada, viva, de la situación dramática:

Cuando cantó la culebra,
cuando trinó el gavilán,
cuando gimieron las flores
y una estrella lanzó un ¡ay!;
cuando el diamante echó chispas
y brotó sangre el coral
y fueron dos esterlinas
los ojos de Satanás,
entonces la pobre niña
perdió su virginidad.

Y es que, en la alternancia histórica de clasicismo y de romanticismo, sucede ahora el advenimiento de un caos brillante y ebrio, cuya ola epopéyica levanta a las estrellas el corazón del hombre, sobre todo.

RAFAEL SOTO VERGÉS
Torres Miranda, 21, 2.º A
MADRID-5

RUBEN DARIO EN LA PROSA DE VALLE-INCLAN

POR

ILDEFONSO-MANUEL GIL

La amistad entre Rubén Darío y Valle-Inclán, la admiración que cada uno sintió por el otro y la repercusión de ambas en las respectivas obras son hechos sobradamente conocidos. Sería, pues, intento vano el pretender descubrimientos en tal campo. Nuestro presente propósito es comentar algunos aspectos de las presencias de Rubén en la prosa de su entrañable amigo.

Hemos elegido la prosa de Valle-Inclán y no su poesía, porque las resonancias rubenianas son allí más conscientemente buscadas y elaboradas, y por eso mismo más expresivas del alcance de las relaciones personales y literarias.

En la obra valleinclaniana es muy importante la incorporación de textos ajenos, realizada con prodigioso artificio de taracea literaria. Un verso viene a fundirse en la prosa, integrándose perfecta e indisolublemente en ella. Otras veces, no se incorporan los versos, sino su resonancia en la sensibilidad o en la imaginación del autor. En ambos casos, la utilización del texto ajeno supone un embellecimiento o una intensificación del texto propio. Algo que no es privativo de Valle-Inclán, pero que se dio en él con más frecuencia y más perfección que en cualquier otro escritor español.

Sería conveniente un estudio sistemático de ese aspecto de su técnica literaria, que no habría de ser una erudita pesquisa de fuentes e influencias. Barja, Fernández Almagro, Casalduero, Gullón, Díaz Plaja, Zamora Vicente y otros críticos han mencionado o estudiado muchas de esas incorporaciones y resonancias; en el estudio apetecido, lo necesario sería señalarlas todas y mostrar su organización en el nuevo contexto, así como el proceso de la evolución de esa técnica en la obra valleinclaniana.

Las utilizaciones aparecen bajo signos opuestos. Positivo, con finalidad esteticista o intensificadora, que parte de una selección valorativa de lo incorporado; negativo, con intención irónica, humorística o simplemente paródica, que suele reflejarse sobre el texto incorporado, como un rebote de pelota en la pared del frontón. Bajo ambos signos, la incorporación o las resonancias pueden cumplir diversas

funciones, y aun diversos grados de una misma función: adorno, connotaciones descriptivas, iluminación del contexto, intensificación, subrayado paródico...

Conviene señalar que si bien ese recurso se intensifica a partir de las *Sonatas,* había aparecido ya en los primeros escritos del autor. En los recogidos por el profesor Fichter *(Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895;* México, 1952) podemos encontrar versos del romancero y de Espronceda; este poeta es el primero utilizado para una directa incorporación; en el artículo «Una visita al convento de Gondarín», un verso de la «Canción del Pirata» pasó a formar parte de la prosa de Valle-Inclán con sólo un cambio de temporalidad verbal:

> (la luna) parecía salir de entre las ondas que alzaba en blando movimiento la brisa de la noche (p. 64 del libro citado).

Teniendo en cuenta que ese poema es fragmentariamente recitado por un personaje de la novela esperpéntica *Tirano Banderas,* y que en la misma se hace una importantísima utilización del poema «A Jarifa en una orgía», con otras presencias paródicas de Espronceda, éste viene a ser el poeta español más utilizado por don Ramón. (En su magnífico estudio «Técnicas de Valle-Inclán», *Papeles de Son Armadans,* núm. CXXVIII, Ricardo Gullón analiza lúcidamente las resonancias esproncedianas en la citada novela).

Ya en aquellos primeros escritos de nuestro autor puede verse cómo las utilizaciones se adentran en la obra y pasan desde ser simples citas superpuestas o marginales a formar parte integrante, con valor de ambientación, de connotación o a efectos intensificadores. Así vemos que mientras el verso primero del romance del Conde Claros, *Media noche era por filo,* aparece en letra cursiva en una de las *Cartas galicianas* (Fichter, *op. cit.* 71), el personaje Pedro Pondal, en el cuento *Caritativa* (íd. 173) expresará su pobreza con dos versos del romance del rey Rodrigo: *Ya no tengo ni una almena / que pueda decir que es mía.*

Del mismo modo, la referencia a Bécquer en uno de aquellos escritos sufre ese proceso de integración. En el artículo «Bajo los trópicos» leemos: «Mujeres como Atala, ardientes y morenas, símbolo de la pasión, que dijo el poeta» *(op. cit.* 169). El párrafo pasó al cuento *La Niña Chole:* «...mujeres como la Niña Chole, ardientes y morenas, símbolo de la pasión, que dijo un pobre poeta de estos tiempos», y de allí a *Sonata de estío,* cambiándose ahora sólo «pobre» por «cuitado» —cambio que podría indicar un acrecido respeto del autor por Bécquer—. En el artículo, la referencia al poeta de las *Rimas*—tras la

hecha a Chateaubriand— no iba más allá de ser una cita superpuesta y un tanto pedante; en el cuento y en la *Sonata* se ha integrado en el texto novelesco para añadirle notas de ambientación y temporalidad (una temporalidad tan vaga como suele serlo en la mayor parte de las obras del autor).

A partir de las *Sonatas,* las sugestiones procedentes de la idealización esteticista del pasado se enriquecen con las que proceden de dos órdenes también subjetivos: el arte y la literatura. Se refuerza así la extra-realidad de toda su producción evocadora, y el lirismo inherente a la evolución se intensifica con los elementos líricos tomados de obras ajenas. El prestigio del arte y el de la literatura, tan importantes siempre, y más que nunca dentro del amplio movimiento modernista, facilitan algo que vale casi tanto como las personales vivencias y mucho más que la estricta realidad imperante.

En el período idealizador, las utilizaciones corresponden al signo positivo. Después, en los esperpentos y novelas esperpénticas, el procedimiento subsiste —y en no menor medida— cambiando de signo. Las utilizaciones positivas serán cada vez más escasas, frente a la gran abundancia de las negativas. Mientras en la primera etapa solían obedecer a motivaciones de sensibilidad, sentimiento o imaginación, en la segunda responden más a motivaciones racionales: lo que se utiliza es la ideología o la temática. El mejor ejemplo está en las presencias de Calderón en *Los cuernos de don Friolera* y del tema del Burlador en *Las galas del difunto.*



El *Cantar de Mío Cid,* el arcipreste de Hita, el romancero, Cervantes, Lope, Calderón, el duque de Rivas, Espronceda, Bécquer, Zorrilla, Campoamor, Villaespesa, entre otros autores y obras, dieron a Valle-Inclán materia para utilizaciones bajo uno u otro signo. (A esa nómina incompleta habría que añadir un buen número de obras, autores y personajes literarios no españoles; las referencias a Shakespeare pueden ser por sí solas materia de un buen estudio). En ocasiones, la utilización es directa y enunciada; en otras, incrustada con precisión de miniaturista, buscando quizá una doble iluminación: la que arroja sobre el nuevo contexto el verso utilizado y la que se produce en el lector.

Algunas veces, el texto primitivo se recrea sometiéndolo a cambios tan leves como profundos; el verso 235 del *Poema de Mío Cid,* «Apriessa cantan los gallos e quieren crebar albores», es transformado por reducción a un solo sujeto, de manera que las connotaciones temporales se expresan con metáfora creacionista: «Los gallos cantaban

quebrando albores» («Juan Quinto», *Jardín umbrío;* Col. Austral, segunda edición, Madrid, 1960, p. 13). Otras, los textos utilizados subrayan un gesto o una acción o incluso los sugieren o suscitan. Un ejemplo, con verdadero carácter de «doblete», lo encontramos en relación con el romance «Un castellano leal»; la obra de Rivas fue utilizada con función meramente adjetiva en el cuento «Beatriz» de *Jardín umbrío* y dio origen a una acción: don Juan Manuel quema la silla en que se ha sentado un escribano, en *Aguilas de blasón.* (Quizá haya otra resonancia del duque de Rivas en «el andar con crujir de canillas y choquezuelas» de un personaje de «Mi hermana Antonia», *Jardín umbrío;* porque aun cuando el autor nos diga «Para que fuese mayor su semejanza con los muertos, al andar le crujían los huesos de la rodilla», la sensación de terror que produce en el ánimo del personaje-narrador es muy parecida a la que el mismo ruido produce en la vieja de «Una antigualla de Sevilla»).

☆

Presencias de Rubén

Entre tantos poetas, ninguno estuvo tan presente como Rubén ni recibió tanta amistad y tanta admiración, expresadas de la manera que venimos comentando.

Algunos escenarios, ambientes y actitudes de personajes en las *Sonatas,* en los cuentos y en las novelas de *La guerra carlista* están apoyados en resonancias rubenianas o han sido sugeridos por versos de Rubén. Como han señalado Fernández Almagro y Díaz Plaja, un solo poema de *Prosas profanas* —«Era un aire suave...», resuena en *Epitalamio,* en *El resplandor de la hoguera* y en *Gerifaltes de antaño* (título íntegramente rubeniano, como señaló Bleiberg). En la *Sonata de invierno* se ha advertido la huella de «Marcha triunfal» y hay rubenismo hasta en cuentos tan ligeros como «Rosita», de *Corte de amor.*

Que tales resonancias se diesen en las obras citadas está doblemente justificado por la índole de las mismas y por la vinculación tan directa de Valle-Inclán a Rubén en aquellos años de amistad personal y pública admiración. Conocido el procedimiento de nuestro autor, era lógico que el poeta nicaragüense pasase a ocupar el primer puesto entre los poetas sugeridores, entre quienes daban lugar a esa doble corriente de beneficio para la propia obra —por la apropiación del texto ajeno— y de homenaje, por el solo hecho de la selección, que se advierte en la estudiada técnica de Valle-Inclán.

Pero es que en los esperpentos, menos propicios a las resonancias líricas, la poesía de Rubén sigue siendo utilizada por Valle-Inclán; los textos o las referencias a ellos son traídos unas veces por necesidad, pero algunas otras aparecen gratuitamente. Lo primero es evidente en *Luces de bohemia,* como veremos más adelante; en cuanto a lo segundo, recordemos que don Manolito, en *Los cuernos de don Friolera,* tiene una expresión «mínima y dulce de lego franciscano», como «mínimo y dulce» es el San Francisco rubeniano de «Los motivos del lobo», y que el mismo don Manolito dice: «Su sensibilidad se revela pareja de la sensibilidad equina, *Y por caso de cerebración inconsciente,* llegan a suponer para ellos una suerte igual a la de aquellos rocines destripados», utilizándose el verso 7 del «Soneto autumnal al marqués de Bradomín».

En la novela esperpéntica *La corte de los milagros* es muy posible que el párrafo final del libro III, III, pudiera ser una resonancia de unos versos del poema «Del campo» *(Prosas profanas):*

> *y un espectral jinete, como una sombra cruza,*
> *sobre su espalda un poncho, sobre su faz dolor.*

El pasaje de Valle-Inclán:

> Trotaba detrás, enristrada la lanza, todo ilusión en la noche de luna, el yelmo, la sombra de Don Quijote: Llevaba a la grupa, desmadejado de brazos y piernas, un pelele con dos agujeros al socaire de las orejas.

Las diferencias, bien evidentes, no invalidan las coincidencias patéticas y plásticas. Y en ambos casos la figura «espectral» surge inesperadamente y cambia el tono de cada obra. La condición de asiduo lector de Rubén y el valor que en Valle tuvieron sus experiencias de lector pueden establecer, mejor que una pura casualidad, el parentesco de ambos textos. Ya sabemos que muchas veces la resonancia no es más que un vago y fugacísimo relumbre y que la recreación no sería tal sin una transformación sustancial del texto sugeridor.



Luces de bohemia

La incorporación de Rubén Darío al «reparto» de esta obra le confiere la máxima importancia para nuestro presente comentario; la presencia del poeta se da aquí en dos niveles: utilización de la poesía y de la persona. En cuanto a la primera, hay que precisar que las resonancias e incorporaciones están necesariamente ligadas a

la estructura de la obra; no son asumidas por el autor, sino puestas en boca de aquellos personajes que de otro modo fallarían en su caracterización.

El dominante carácter intelectual de los personajes y del ambiente hace que las alusiones literarias, las citas y las resonancias sean estrictamente funcionales. Que el poeta Max Estrella haga suyas palabras de Rosaura en *La vida es sueño,* que se aluda a *Azorín* y se nombre a Shakespeare o se ironice sobre Villaespesa forma parte del medio a que los personajes pertenecen. Que el poeta modernista Dorio de Gádex salude a Max con las primeras palabras del «Responso a Verlaine», *Padre y maestro mágico...*, o que el periodista don Filiberto, para mostrarse amable —y de paso, enterado— con los «Epígonos del Parnaso Modernista», exclame: «¡Juventud! ¡Noble apasionamiento! ¡Divino tesoro, como dijo el vate de Nicaragua! ¡Juventud, divino tesoro!...» es algo que cumple una finalidad indispensable para la perfección de la obra. La ironía que de los personajes pasa a los textos no afecta a éstos, sino a quienes los dicen; no van contra Rubén, sino contra los poetas obstinadamente rubenianos.

Como personaje, Rubén aparece sin que apenas le alcance la deformación esperpéntica, suerte que en la obra sólo alcanzan la esposa y la hija de Max, el anarquista, la madre del niño asesinado por la fuerza pública y... el marqués de Bradomín. Este y Rubén son dos personajes presentados con un melancólico respeto, como envueltos en acongojante niebla, lo cual subraya el tono elegíaco subyacente en la obra (bien señalado por Gonzalo Sobejano en su valiosa contribución al «Homenaje a Valle-Inclán», de *Papeles de Son Armadans,* número arriba citado).

Lo vemos por vez primera en la escena novena. Recuérdese que Max Estrella ha recibido del ministro de la Gobernación una buena suma de dinero, procedente del «fondo de reptiles». Cuando guiado por don Latino entra en un café y se entera de que es el Colón, inmediatamente dice: «Mira si está Rubén. Suele ponerse enfrente de los músicos». A continuación, ambos van a hacer crueles referencias a Darío. Don Latino dirá: «Allá está como un cerdo triste», y Marx: «Muerto yo, el cetro de la poesía pasa a ese negro», pero pronto se advierte el respeto de Max por Rubén. Y en todo caso, la acotación muestra su buena carga de ternura:

> Por entre sillas y mármoles llegan al rincón donde está sentado y silencioso Rubén Darío. Ante aquella aparición, el poeta siente la amargura de la vida, y con gesto egoísta de niño enfadado, cierra los ojos, y bebe un sorbo de su copa de ajenjo. Finalmente, su máscara de ídolo se anima con una sonrisa cargada de humedad.

El diálogo trasciende profunda tristeza, que no llega ni siquiera a atenuar las grotescas palabras de don Latino, ni las alusiones a la gnosis y a la magia, que cumplen, con su exotismo, otra finalidad de ambientación, siendo a la vez reminiscencias biográficas. Sobre las alusiones literarias y los recuerdos del pasado, surge patéticamente la obsesión rubeniana de la muerte. Max acepta el inevitable final con más resignación que Darío, porque para él «no hay nada tras la última mueca»; mientras Rubén quiere olvidar a «la Dama de Luto», Max la corteja burlonamente. Ha venido a estrechar por última vez la mano del amigo, pero esa frase, tan emotiva, va precedida y seguida de otras que corrompen su emoción.

El hecho es que, mientras Max desea la muerte (recuérdese que la obra comienza con una propuesta de suicidio familiar hecha por Max a su mujer), Rubén la teme y, supersticiosamente, no quiere nombrarla: «¡No hablemos de Ella!» Pero reaparecerá en la conversación, traída por el recuerdo del marqués de Bradomín. Y entonces es cuando Rubén afirmará su creencia en la vida eterna, ligada siempre al terror de lo misterioso: «¡Calla, Max, no quebrantemos los humanos sellos!» La acotación siguiente es altamente significativa:

> Rubén se recoge estremecido, el gesto de ídolo, evocador de terrores y misterios. Max Estrella, un poco enfático, le alarga la mano. Llena los vasos Don Latino. Rubén sale de su meditación con la tristeza vasta y enorme esculpida en los ídolos aztecas.

Después que Rubén ha recitado los versos finales de su poema «Peregrinaciones» (obsérvese que no el poema entero, en cuyo verso 12 se nombra a Valle-Inclán, y que el texto aparece con variantes que hacen suponer que fue citado de memoria), una «tercera» muerte, no la de Max, ni la de Rubén, sino la de Bradomín, salta a la conversación. El protagonista de las *Sonatas*, el personaje a quien fue más fiel su autor, «se prepara a la muerte en su aldea». Lo dice Rubén, que añadirá: «Su carta de despedida fue la ocasión de estos versos». Menos que ya tantas veces comentada fusión Valle-Bradomín, patente en esta carta, nos interesa señalar la acumulación de adioses definitivos. No olvidemos que *Luces de Bohemia* fue escrita cuando ya Darío había muerto y cuando Bradomín debería haber muerto ya. En vano la acotación final tratará de escapar hacia lo funambulesco: la Dama de Luto, Ella, la innombrable, se ha hecho dueña absoluta de la escena.

La aparición de Rubén y Bradomín en el entierro de Max Estrella —escena decimocuarta— acentúa el tono elegíaco. Están ahora juntos los dos amigos: Valle había sentido muy hondamente la muerte de

Darío, y recrearlo en esta obra fue el más cumplido y conmovedor homenaje de tantos como le había rendido. Y no deja de ser curioso que la presencia de Bradomín permita que las palabras del poeta sean ahora más sinceras que en su diálogo con Max y don Latino. La Muerte (así, con mayúscula) del Marqués y de Darío domina a la del poeta recién enterrado. Las palabras, su patética gravitación sobre las avenidas del camposanto, estaban ya anticipadas en el modo de aparecer ambos personajes:

> Por una calle de lápidas y cruces vienen paseando y dialogando dos sombras rezagadas, dos amigos en el cortejo fúnebre de Máximo Estrella. Hablan en voz baja y caminan lentos, parecen almas imbuidas del respeto religioso de la muerte. El uno, viejo caballero con la barba toda de nieve y capa española sobre los hombros, es el céltico marqués de Bradomín. El otro es el índico y profundo Rubén Darío.

Las palabras de Rubén en todas las escenas son resonancia de poemas suyos. Fijémonos nada más en tres textos, que son, a nuestro juicio, los que están presentes y con tal evidencia, que apenas se necesita comentario. Dos versos de «El coloquio de los centauros»:

Pues de la muerte el hondo, desconocido imperio,
guarda el pavor sagrado de su fatal misterio.

los versos estremecedores y bellísimos de «Lo fatal»:

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por
lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!

y los que son como un eco de éstos, los del breve poema «Plegaria»:

Dame que sea como los árboles del monte,
como las rocas de la playa y como el duro
diamante. O que una estrella surja en el horizonte
que traiga la luz clara para el problema oscuro.
¡Y que no me dé cuenta del instante supremo!

Ahí están las palabras y la actitud del Darío personaje de *Luces de Bohemia*. Y quizá el poeta y el marqués hablan en voz baja y ca-

minan lentamente para luchar contra el alucinante jadeo que en «Lo fatal» se expresa patéticamente con el polisíndeton: se acumulan los terribles elementos, viniéndose uno tras otro y uno sobre otro, hundiendo de tal manera en el pavor sagrado, en el terror de lo incierto, que todo lo que se puede ya pedir es que el instante supremo llegue fuera de toda consciencia.

Si en algún leve momento Bradomín trata de suavizar con matices irónicos la presencia de la Muerte, el empeño fracasa. Esfuerzo inútil, desde luego, en el que no le acompaña Rubén.

Valle-Bradomín todavía podía pretender ironizar sobre el paso a la otra orilla, pero Rubén ya la había cruzado, y sólo había vuelto desde allá traído por la admiración y la amistad de don Ramón. Esa vuelta a la vida de Rubén Darío, ¿no sería una ilusa compensación del terrible «descenso a los infiernos» de Max Estrella? Quizá se le presentó a Valle-Inclán como la última posibilidad de abrigar su pluma bajo signos positivos. Y no podía ser ya más que una breve y fantasmal visión entre desgarradoras y crueles iluminaciones. La evocación, con toda su fuerza idealizadora, con su profundo tono elegíaco, cede el paso a la implacable disección de la realidad. Apenas se pierden en la bruma las figuras de Darío y de Bradomín, no queda otro camino que volver a la taberna de Pica Lagartos.

Ildefonso-Manuel Gil
Brooklyn College
City University of New York
Nueva York

CONTORNO DEL MODERNISMO EN CUBA

POR

SALVADOR BUENO

El movimiento literario conocido con el nombre de modernismo constituye —en el proceso de nuestra cultura— una cabal afirmación americana. Dicho nombre, que refleja a las claras el afán ptolomeico de la civilización occidental por considerarse núcleo y eje de toda la historia, fue adoptado por estos poetas después de haber sido estandarte de una rama heterodoxa de la iglesia católica. El modernismo representa, según han repetido sus numerosos exegetas, un franco y decidido impulso hacia la belleza y la libertad creadora del artista. Aunque se le ha querido derivar enteramente de las tendencias renovadoras de la lírica francesa, posteriores a Baudelaire, en muchos sentidos es coincidente con ellas en cuanto venía a ser un síntoma más de «la crisis de las letras y el espíritu que se inicia hacia 1885», aunque más concretamente, realizaba la definitiva incorporación a América, a la vanguardia de la cultura, y era una reacción enérgica contra la opacidad y endeblez del verso y la prosa hispánica del postromanticismo.

Situado en una determinada época, este movimiento no es sino continuador del sentimentalismo e individualismo que formaron los rasgos fundamentales de la escuela romántica europea, por su ahincado interés en la forma, por las innovaciones que intentó y por su defensa de la libertad artística, precede y anuncia las tendencias últimas de la poesía del siglo XX. Raimundo Lazo ha fijado con claridad didáctica las características positivas y negativas, sustanciales y adjetivas, de este movimiento. Para nuestro ceñido examen tenemos que señalar con preferencia el subjetivismo, la introspección de las más raras vivencias y el pesimismo —que forman el material primordial de esta poesía—, conjuntamente con el cuidadoso empleo de la forma y su radical esteticismo, como las notas esenciales, que dan relativa unidad a esta renovación literaria. Sus innovaciones formales no fueron tantas como sus enemigos señalaron; pero, eso sí, dieron flexibilidad, frescura y vigor a la poesía española de ambas orillas del Atlántico.

Este movimiento nace en las letras de Hispanoamérica durante las dos últimas décadas del siglo XIX. Se ha señalado como hito cronoló-

gico que abre la cruzada modernista, la publicación en 1888 de *Azul,* el libro de poemas y relatos breves de Rubén Darío. No obstante, Pedro Henríquez Ureña apunta que «el año de 1882, en que se publicó *Ismaelillo* (de José Martí) suele tomarse como fecha inicial de una nueva tendencia de nuestra poesía, conocida más tarde con el incoloro título de «Modernismo». Esto nos aproxima a nuestro tema en cuanto presenta la cuestión de los iniciadores y realizadores de este movimiento.

En distintas regiones de América surgen a finales del siglo un grupo de poetas, que permiten sospechar una variación en los temas y el estilo de la poesía decimonónica. De Cuba siempre se escogen dos iniciadores de esta reforma lírica; José Martí y Julián del Casal. Bien es verdad que en la obra de la Avellaneda y en la de Zenea han rastreado los curiosos algunas composiciones que parecen profetizar el ritmo y la música rubendariana, pero estos alejados precursores nada tienen que ver con la marcha de esta promoción de poetas finiseculares. Aclaraciones mayores merece el caso muy especial de José Martí.

La poética de Martí se basa en la sinceridad y la libertad del artista. Su obra, forjada al unísono con su esencial tarea por la liberación de este país, hecha, pues, al galope y sin tiempo para su cuidado y pulimento, entrega los símbolos insólitos y las enérgicas metáforas de sus *Versos libres* y, en la madurez de su genio poético, la finísima trama de sus *Versos sencillos.*

Martí conforma una poesía y una prosa distintas completamente a la común de su época. Es un renovador, un artista que varía el curso de la poesía de su tiempo. Pero la actitud asocial, meramente esteticista, que adoptarían los modernistas posteriores, hubiera merecido de él la más viva repulsa. Martí—como después Unamuno, gran solitario—no encamina su verso hacia la pura belleza, que se goza en sí misma, sino que lo estima vehículo ideológico y sentimental que le sirve para volcar lo mejor de sí, sin ñoñeces ni impudores de su yo.

Hombre de tamaña altura, rebosa escuelas y movimientos, si bien rompe con su tiempo inmediato, y le da color y sustancia y vuelo a su poesía. Las fronteras estrechas de una modalidad literaria no pueden restringir la pujanza de su vigorosa personalidad de artista genial, por eso es, sólo en cierta medida, iniciador y guía del modernismo.

Muy por el contrario, Julián del Casal sí es un verdadero y cabal iniciador del movimiento. Por su refinada vida interior adolorida, por su hastío y nihilismo, por aquel deseo de evasión hacia otras tierras exóticas, Casal asienta su verso colorista al lado mismo de Darío.

Después de su inicial *Hoja al viento*, enlaza directamente con el parnasiamismo y el simbolismo francés. Rasgo específico de su poética es el empleo del color, cromatismo que da riqueza y vibración a sus versos:

Lejos vibra el Jordán de azules ondas
que esmalta el sol de lentejuelas de oro,
atravesando las tupidas frondas,
pabellón verde del bronceado toro.

La policromía de Casal le llega más a través de sus lecturas que de la observación directa de la naturaleza. Predominan en su poesía los colores brillantes y galanos, no las tonalidades humildes y pálidas. Esta intensa policromía realza de modo refulgente sus magníficas estampas parnasianas. Su corrección formal, su culto a los temas helénicos y orientales, su japonesismo, su sensibilidad enfermiza y refinada, su radical melancolía, ofrecen las pautas necesarias a los epigonos de Rubén.

Estos dos poetas tuvieron una muy distinta descendencia literaria. Las poesías de Martí no tuvieron la difusión amplia, continental, de sus crónicas periodísticas y de sus discursos de la emancipación. Conocida solamente por un grupo pequeño de amigos y admiradores, su poesía no crea discípulos. Habría que esperar a la República para que se imitara su verso, y sobre todo su prosa inimitable. Casal sí formó a su alrededor un círculo de resonancia imitativa. Ecos de su poesía se advierten en Juana Borrero, Carlos Fío, Federico Uhrbach y René López.

Sobrevienen en nuestra historia el paréntesis bélico de 1895 a 1898, que prepara el advenimiento de la República. Los poetas jóvenes que se inclinaban hacia los métodos nuevos del modernismo tienen, en su mayoría, que emigrar hacia el extranjero. En Cuba quedará un trasfondo de literatura tradicionalista y académica, al modo peculiar del postromanticismo hueco y falso, que levantará obstáculos de incomprensiones a los esfuerzos de los nuevos versificadores. Nuestra poesía, en el umbral del nuevo siglo, adolece de un signo de frustración y de muerte. Casal, Juana Borrero y Carlos Pío Uhrbach mueren en edad temprana; Martí, en los inicios de su madurez. Cuando los hombres de la emigración retornan tropiezan con una atmósfera literaria que se había adensado en un buscado letargo. Las nuevas circunstancias históricas presionarán de distinto modo la producción de estos poetas cubanos finiseculares.

Si examinamos la poesía cubana que cabalga entre los dos siglos encontraremos que no muestra las formas pulidas, repujadas, del mo-

dernismo; no entrega versos elegantes y luminosos; se abstiene de penetrar en la ideal ciudad franco-helénica que los poetas de América preferían para sus versos. Los sentimientos que dan ímpetu y tema a esta poesía mantienen un perfil netamente romántico, emociones elementales, superficiales reacciones ante la vida. Se lanzaron estos poetas, frívolos, pero aparentemente patrioteros, a cantar el instante heroico, oropel externo, que les producía la República y el triunfo de la independencia. La victoria separatista produjo notables variaciones y desviaciones en la senda lírica de la mayor parte de estos hombres.

Mucho se ha repetido lo anterior, a modo de explicación que aclare el vacío que ellos abren en la poesía cubana posterior a Martí y Casal. Las condiciones histórico-políticas sólo pueden ser en este caso, como en otros muchos, leve excusa. Mayor seguridad ofrece calibrar su bagaje poético y hallar en su endeblez y poco esfuerzo las causas de esta caída en los barrancos de un fácil patriotismo, en un romanticismo trasnochado.

Los poetas que sintieron los latidos del primer 20 de mayo forjaron unos versos heroicos, tendidos hacia lo romántico, en formas cuajadas, envejecidas; se escindían de la taumaturgia rubendariana que alcanzaba predominio en todo el orbe poético de habla española.

Un dejo de amargura, de dolor escondido y como inconsciente, se aposenta en la voz de algunos, muy pocos de estos poetas. Unas alusiones a un desencanto patrio, unas referencias a un ideal de nación libre y pura empaña la palabra de ciertos poetas que no lograban destacar su inconformidad entre la colectiva ilusión optimista. De esta forma clamaba en una de sus composiciones Francisco J. Pichardo:

Yo sé querer la tierra, Señor; vos sois justo,
decidme si la tierra no debe ser mía.

Como ejemplo exacto revisemos la trayectoria del más nombrado de estos poetas de comienzos del siglo. Bonifacio Byrne publica en 1893 su primer libro, *Excéntricas,* donde los trazos de un modernismo incipiente destacan las notas vagas, misteriosas, de un cultivador de lo exquisito y raro. La elegancia de su verso, el cuidado formal, la sensibilidad fina prometían la presencia de un sucesor de Casal. Pero la emigración y la República frustran a este poeta. Se convierte en el cantor de los héroes y de las peripecias de la guerra, entona el canto marcial entre quejumbroso y agorero de los que vieron en el mástil dos banderas, y se hunde en un optimismo ciego ante las realidades de la nueva nación. Esta poesía civil que Byrne desenvuelve con cierta contención y delicadeza de expresión, cosa que no harán

sus múltiples imitadores, envolvía una traición a su inicial estro poético. Su sensibilidad y buen gusto todavía se revela en algunos poemas de *Lira y espada* y *En medio del camino,* pero ya nunca pudo vibrar al unísono con las últimas promociones modernistas del continente. En este último libro, de 1914, aparece su poema «Los muebles», donde persiste en aquella emoción de las cosas viejas, que muchos años atrás Silva inauguraba en la corriente del modernismo:

¿Por qué no? Cada mueble
puede hacernos alguna confidencia:
en una alcoba triste un lecho endeble,
no es difícil que pueble
de trágicas visiones la conciencia.

Los poetas que acompañan a Byrne reinciden, pues, en los procedimientos clásicos y retornan a los trillados temas del romanticismo. Con razón ha dicho Regino E. Boti: «Nuestra poesía de postguerra (la separatista) gira en torno a estos tópicos: declamaciones postrománticas, cositas en verso a lo Bécquer, seudofilosofías rimadas a lo Campoamor». Los mejores consiguieron obtener muestras excelentes en los viejos odres, donde se perciben leves notas modernas, como ocurre en la poesía de Dulce María Borrero, Manuel Serafín Pichardo, Francisco J. Pichardo y Enrique Hernández Miyares. Pero el ascenso modernista en la poesía cubana parecía definitivamente detenido.

La antología *Arpas cubanas,* aparecida en 1904, constituye el mejor ejemplo de aquella carencia de objetivos claros en el ejercicio poético. Composiciones de muy disímiles autores, diferentes en edad, temas y procedimientos se unen abigarradamente en este volumen. En su prólogo, Aniceto Valdivia, el «Conde Kostia», andaba errátil en la revuelta maraña. Sus valoraciones críticas lucen hoy un tanto cursis, y su jerarquía de los poetas cubanos y extranjeros requiere una indudable rectificación. Allí se recogía la obra de escritores de otros períodos —Varona, Varela Zequiera, Aurelia Castillo, Mercedes Matamoros, Nieves Xenes, Borrero Echevarría— superiores en su conjunto a las aportaciones de los más jóvenes, donde no lograbran sobresalir las señales de una poesía nueva.

La publicación en 1907 de *Oro,* volumen que contenía los versos dolientes pero refinados de los hermanos Uhrbach, de intención marcadamente modernista, parece producir cierto entusiasmo renovador que no logra sobreponerse a la mediocridad ambiental. Federico, el sobreviviente, seguiría aguzando su poesía a tenor con la tónica rubendariana y alcanzaría un modo personal fino y discreto. Por otra parte, René López, otro discípulo de Casal, aunque con menos volun-

tad renovadora, muere en 1909, antes de haber podido cuajar en un estilo propio. Había que esperar a que los jóvenes escritores que formarían la primera generación republicana irrumpieran en las letras para que hubiera signos de superación en nuestra literatura maltratada.

Con posterioridad a 1910 esta nueva promoción, por medio de revistas, conferencias y sociedades, consigue dar nuevos bríos a nuestra comunidad literaria. Se funda por entonces la Sociedad de Conferencias, el Ateneo y la revista *Cuba Contemporánea*. Estos escritores colocan su esquife juvenil en la estela encristalada de José Enrique Rodó. La aspiración a lo universal, el interés americanista, el cultivo cuidadoso de la obra literaria, la superior cultura, son los rasgos capitales de esta generación. Jesús Castellanos, excelente prosista de perfil modernista, pero con afanes de cubanía, realiza una aguda disección de nuestra colectividad y se rebela contra el aislamiento en que vive el escritor cubano. En su novela *La conjura* pinta de modo cabal los empeños de un médico por trazar a su vida y a su vocación caminos de independencia. La proyección idealista, un tanto candorosa, de los discípulos del escritor uruguayo se canaliza en ensayos y novelas, anunciadores de otras creaciones de mayor empuje.

Los que por estos años comienzan a escribir quieren poner nuestra poesía al nivel de la lírica hispano-americana. Estudian las últimas producciones de los mejores poetas de América, leen la poesía europea contemporánea. Schopenhauer y Nietzche guían sus preocupaciones filosóficas. Han transcurrido veinte años desde los primeros ademanes premodernistas de Casal. Rubén Darío, a partir de *Cantos de vida y esperanza*, parece moldeado en sus creaciones. Los poetas cubanos que asoman por estos años no son estrictamente modernistas en cuanto sufren influencias y lecturas, y colocan como horizonte de sus anhelos expresivos, metas muy distintas a las que adoptaban los genuinos modernistas. El regusto por lo sensual, aquella riqueza cromática, aquel blandir entusiasta del instrumento poético, aquel afán de suntuosidades, parece definitivamente superado por estos poetas. Unos realizan ensayos formales que hallarán molde exacto en los años posteriores a la primera guerra mundial, otros ceñirán su poesía a una expresión sencilla y esquemática, sintética, los más exhiben un paisaje interior desolado y gris, acongojado de desesperaciones y de angustias. Y cosa curiosa, la mayoría de ellos vienen de provincias e influyen en el ejercicio literario de la capital.

Esta «plenitud de la lírica», aún muy dominada por los rezagos del modernismo, evidencia el notable retraso de nuestra poesía republicana. A partir de la publicación de *Arabesco mentales* (1913) de

Regino E. Boti se ensayan nuevos modos alrededor del núcleo modernista. Pero ya no se podrá identificar esta poesía con la de sus predecesores. Boti quiere liberar su verso de los engañosos requiebros de la poesía académica y romanticona. Se encastilla en su yo, silencia de modo notable su artificio creador, quiere hacer «arte en silencio». Su cerebralismo parece despejar su verso de toda sentimentalidad mediocre. En cuanto a la forma poética Boti es un parnasiano, pero no con la exuberancia de color y ritmo de sus maestros, sino que desenvuelve unos poemas que en gris y negro revelan un cuadro desolador, como en su «Angelus».

Rayas sombrías y luminosas,
Verticales: los postes. Horizontales: la playa,
los raíles y los regatos. El día
preagoniza. El crepúsculo palia
con sus rosas los grises. En la salina
el molino de viento que, en el negro, es dalia
gigante y giratoria.
Y en el Angelus hay ruido
como el de las alas de la Victoria.

Agustín Acosta publica en 1915 su primer libro: *Ala.* Desde sus composiciones iniciales encontramos una emoción de lo sencillo, un sentimiento humilde expresan gran simplicidad de medios. Todavía no se desembaraza de la herencia modernista como en estos versos de *Absintio:*

Rosas en la testa, como una corona;
ágil y atrevida como una amazona;
en la mano breve, fino guante gris...
Vas a la conquista de ignota Bizancio
las pupilas verdes llenas de cansancio;
en los labios finos, rouge de París.

pero pronto se advierte una mayor tenuidad en los afectos y emociones, donde observamos un intento por aprisionar en sus elementos esenciales la expresión poética, como en «Castigo», «La amarga labor» y otros poemas. Con posterioridad, el poeta quiso efectuar otros tipos de poesía, en los cuales no logró superar sus libros primeros.

Otro poeta, Mariano Brull, que producirá una obra paralela a los últimos hallazgos de la vanguardia, comienza su vida en las letras con *La casa del silencio* (1916), donde se vierte, delicado y frágil, para «recorrer sus caminos interiores». Sus ensayos jitanjafóricos posteriores parecen anunciarse en algunos poemas de este libro, donde la palabra graciosa y leve produce efectos muy estimables.

Y llegamos al más poderoso temperamento poético de esta promoción: José Manuel Poveda. Si hubiera podido realizar, cuajar en verso sus recias premoniciones, Cuba tendría en él un gran poeta. Pero, al tiempo que la codicia de nuestra sociedad mercantilizada cercaba al poeta con sus rastreros impulsos, había en él algo así como una necesidad de derrocharse, de volcarse en una vida desligada de vulgares ritos, de mostrencas limitaciones. Sus *Versos precursores* (1917) quisieron ser eso, precursores, pero quedáronse así, anunciando algo que no podía ofrecer su autor. Poveda avanza mucho más que sus compañeros de generación en la búsqueda de una expresión y de requisitos formales nuevos. Mas aquella existencia dolorosa y desesperada, de donde arranca su exasperada afirmación de «la hirsuta vida en que vivo», no le permitieron componer «el poema seguro y altivo» que vislumbra en sus sueños nublados de rebeldías.

El postmodernismo cubano no queda reducido a estas figuras. Gran halago y popularidad conquistó Gustavo Sánchez Galarraga con la publicación de *La fuente matinal* (1915) y sus libros sucesivos. De un romanticismo blando y coruscante, con una sentimentalidad enfermiza, Galarraga roza con su verso el deleite pintoresco y sensual de una general cursilería. Este autor confirma el seguro retardo de nuestra lírica, aún no precisa en sus derroteros.

Conjuntamente con este ejercicio lírico—donde se acoge más el desesperado gemir y protestar contra la chata vida burguesa que la música y las sedas de Rubén—coexiste una poesía de índole social dentro de lo que ha llamado muy acertadamente Jorge Mañach, «una literatura de alarma». Desde Francisco J. Pichardo, que clamaba por su derecho a la tierra propia, hasta Agustín Acosta, con *La Zafra,* y Felipe Pichardo Moya—que al tiempo que escribe versos entre irónicos y humanísimos da a conocer su «Poema de los cañaverales»—hay un estremecimiento de cubanas preocupaciones en muchos poetas de esta primera generación republicana. De modo un tanto idealista y utópico advierten la inestabilidad de nuestras instituciones, y nuestras dependencias y lacras políticas y económicas.

En esta promoción se hallan en germen futuras tendencias de nuestra lírica. En Poveda palpitan los anuncios de una poesía anhelante de pureza, pero también, afanes de poesía social, agarrada a la hostil circunstancia, y algunas notas de poesía negrista, aún muy en esbozo de temas y ritmos. Acosta canta el drama de nuestra producción azucarera, anota un ansia de regeneración colectiva que será rasgo esencial en poetas cubanos posteriores.

Las profundas transformaciones políticas, sociales y artísticas ocasionadas por la Gran Guerra del 14 resuenan en nuestra isla. Los

poetas que Féliz Lizaso y J. A. Fernández de Castro reúnen en su antología, *La poesía moderna en Cuba* (1926), bajo la denominación de los «nuevos» superan en buena medida la herencia de Darío. En algunos de ellos —Rubiera, Marinello, Núñez Olano— se conserva algún elemento modernista, pero, en conjunto y en sus voces líricas más persistentes y capaces —los Loynaz, Martínez Villena, María Villar Buceta, Tallet— nuevos modos de tratar el verso y verter la propia preocupación ante la vida y el destino del hombre, proclaman que el modernismo ha quedado definitivamente liquidado en la poesía cubana. Claro es que en algunos aislados autores sobreviven aún los ecos marchitos de aquel movimiento. Pero, a partir de la vanguardia y el afronegrismo —después de Emilio Ballagas, Eugenio Florit y Nicolás Guillén— el modernismo es capítulo cerrado en nuestra historia literaria.

Por lo que se ha podido observar, nuestra poesía al paso que presenta un grupo de premodernistas de positivo mérito y un posterior conjunto de poetas, de notas aún inseguras en su balance del movimiento rubendariano, pero de una definida orientación superadora, postmodernista en sus resultados y en sus afanes, muestra un vacío de veinte años sin que la voz de un genuino poeta se alce sobre la colectiva fruición de una nación en trances de quiebras y frustraciones. En el amplio territorio de las afirmaciones cubanas nuestro modernismo es sólo estación de tránsito y espera.

SALVADOR BUENO
Calle 60, núm. 1.303, entre 13 y 15
MARIANAO (CUBA)

RUBEN DARIO EN MALLORCA

POR

ENRIQUE MACAYA LAHMANN

La celebración del centenario de Rubén Darío —aprovechando tan importante acontecimiento— debió de provocar la tentativa o el ensayo de buscar para su poesía una situación de norma o de estimativa, si no absoluta, al menos aproximadamente válida; una situación que fuera «unitaria» y que pudiera ya trascender todos los cambios, dudas, errores o temporalidad de su creación poética.

Comprendemos que es pedir un poco lo «absoluto», pero es pedir también lo necesario, que es ser, además, un tanto radical; sin embargo, es la manera más auténtica actualmente de llegar a Rubén Darío, al medio siglo de su muerte, cuando la silueta unitaria de su obra poética logra ya el contorno definitivo de lo clásico y de lo permanente.

Pero parece que la celebración del centenario —aquí y allá, «todo bella cosecha»— se nos ha ido, con frecuencia, por otro camino, habiendo motivado una verdadera disección que trata de revelar todo lo que pudiera existir de relativo y de temporal en la obra del poeta.

Tal actitud puede justificarse sin dificultad y es también útil, como es siempre útil todo juicio libre y serio de investigación literaria. No obstante —y este «no obstante» merece especial consideración—, estimamos que la contraparte que busca esa síntesis «unitaria» de signo y valor en la obra de Rubén Darío es también necesaria.

En esto de tratar de encontrar un concepto unitario para Rubén Darío, quizá quien se ha aproxiamdo más a lo deseable es nuestro presidente del Instituto Costarricense de Cultura Hispánica, don José Marín Cañas, al afirmar, en una conferencia, que Rubén Darío «es el poeta de una cultura».

Bien comprendemos que estamos tomando el riesgo de entrar en una contradicción tremenda al pretender dar un significado unitario a la obra de Rubén Darío, particularmente ahora, cuando la crítica más reciente y avanzada trata de encontrar —con verdadero acierto— una relación o ajuste circunstancial, sorprendentemente sutil y repetido, entre la vida y la obra, afirmando, como consecuencia, un nuevo sentido vital de su poesía.

De esta manera podemos llegar a un conflicto muy desconcertante;

de un lado, es necesario —y quizá hasta indispensable— obtener para la obra de Rubén Darío un concepto de unidad clásica a que le da derecho su tránsito de prueba, ya a cincuenta años desde su muerte; del otro lado, lo circunstancial —y hasta lo anecdótico— nos lleva de inmediato, al juntar vida y obra, hacia una fecunda renovación en la interpretación en su poesía.

Es posible que podamos acercar ambas perspectivas; acumular y recibir, como oportuna, toda información anecdótica o circunstancial que coloque la intimidad de la vida del poeta lo más cerca posible de su obra. Estamos ya llegando, por este camino, a revelaciones insospechadas: poesías que antes creíamos abstraídas dentro de una concepción puramente literaria nos han venido a revelar su origen al margen de un pequeño o gran episodio de la constante peregrinación del poeta por tierras de América y de Europa.

Es ya el camino necesario e indispensable de la especialización en el estudio de la obra y de la vida de Rubén Darío; especialización que no debe temer ni aun una extremada sutilidad; especialización que explicará la pretendida temporalidad de algunos momentos en la obra, pero que al mismo tiempo logrará despejar su gran conjunto para llevarnos directamente a ese concepto de «unidad» y de síntesis para la poética de Rubén Darío, que ya comienza a faltarnos.

Todo esto implica el estudio de una vida y de una obra que necesariamente irán juntas, con todo el cúmulo de circunstancias, y dentro de la gradual evolución de un estilo y de un pensamiento. Así, la aparente contradicción entre circunstancia y unidad tendrá que desaparecer.

La importancia —histórica, actual, futura— que ha adquirido la obra de Rubén Darío ha impuesto estos estudios especializados, minuciosos y lentos. Pero justamente por esto mismo me veo yo en un verdadero conflicto. ¿Es que acaso el tema que me he impuesto, es decir, «Rubén Darío en Mallorca», soporta esta especialización? Todo tiene sus propios límites. ¿Y no estaremos ahora traspasando esos límites? Corro, pues, el riesgo de defraudar, forzando una situación difícil. El tema, sin embargo, me parece relativamente nuevo, y por ello —quizá únicamente por ello— he decidido aventurarme a exponerlo.

Las dos épocas de Mallorca en Rubén Darío fueron de capital importancia. Pero cabría también preguntar: ¿cómo podemos atribuirles tanta importancia, si tan sólo duran, cada una de ellas, unos pocos días?

Podemos mencionar en Rubén Darío amplios períodos en su obra: las épocas de Francia, de España, de Chile y de Argentina, por ejemplo; pero lo de Mallorca parece tan reducido, que los mismos bió-

grafos más notables lo resumen en pocas páginas o —lo que es peor todavía— en algunas pocas líneas.

Sin embargo, ya se va haciendo necesario ser radical a este respecto: lo de Mallorca en Rubén Darío es fundamental. Son muy limitados los días de su permanencia en la isla, y, no obstante esto, representan una producción poética abundante y de gran trascendencia.

¿Por qué esta intensidad de su poesía en un período tan corto? He aquí una pregunta atrayente. ¿A qué se debe esta urgencia —o esta angustia, podríamos, tal vez, decir mejor— de producir constante e intensamente durante tan pocos días, cuando, al parecer, los deseos del poeta, al refugiarse en Mallorca, eran los de descansar y restablecer su salud, un tanto quebrantada?

Parece que, al menos esta vez, la vida le traiciona un poco, o bien que la vida se le acerca tan íntimamente a su obra, que la una y la otra logran una unidad perfecta, inevitable y fatal. Traición o lealtad de la vida, como ustedes quieran juzgarlo, ya que ambas cosas, a fin de cuentas, nos dan un mismo residuo de profunda intimidad poética en estos momentos de la existencia de Rubén Darío.

Me propongo dividir este trabajo de la siguiente manera: inicialmente, una introducción general de los antecedentes que determinan en Rubén Darío su decisión de viajar a Mallorca. Creo que los antecedentes no corresponden a la actitud, diferente, que luego tomará al llegar a la isla. Ya lo he dicho antes: los deseos de descanso y de recuperación se transforman, de manera violenta, en una actividad casi febril, de estudio y de producción literaria.

Luego, en una segunda parte, trataré de analizar las principales características literarias de los dos períodos de Mallorca. Es indudable que Rubén Darío toma entonces una nueva orientación. Fue un cambio violento que debemos explicarnos por una influencia definitiva de lo exterior —vida y paisaje— del ambiente de la isla. Podríamos referirnos aquí a una «ecología» poética, es decir, a una gestación literaria surgida —en modo casi inmediato— del medio ambiente circundante:

Primero. La obra se vuelve fundamentalmente descriptiva; el paisaje y lo circunstancial de la vida en Mallorca ocuparán un lugar dominante —aunque no absoluto— en la producción literaria de entonces.

Segundo. El poeta logra —como no había quizá sentido jamás antes en toda su plenitud— la afirmación latina de su poesía. Se revela así la raíz profunda de su latinidad como poeta de una cultura. Ampliando el concepto, podríamos decir que esto equivale, en cierta manera, a una prolongación de su hispanidad.

Tercero. Lo hispano, lo latino, nos llevará hacia un concepto de unidad mística, como resolución final de una poesía absoluta; es decir, la poesía absoluta de su gran poema «La Cartuja», escrito durante su segundo y último viaje a Mallorca.

Podríamos establecer un avance gradual —aunque tan apretado que casi es simultáneo— en estas tres actitudes: se inicia con la visión de la nitidez subjetiva del paisaje de Mallorca; luego esta visión —histórica, podríamos decir: velas latinas, pinos de litoral, olivos centenarios y un profundo y dilatado mar azul— aportará una honda sensación mediterránea de latinidad; finalmente, reduciendo y unificando estas sensaciones iniciales, el poeta sentirá el agobio total de la vida como un presentimiento de la muerte.

Mallorca representa, pues, para Rubén Darío, un símbolo místico de paisaje, de afirmación latina y, en todo y por todo, de fe en el misterio del ser y de la vida.

Ya en el momento mismo de mirar hacia Palma, cuando el vaporcito que le lleva a la isla comienza a entrar en la bahía, o cuando contempla la ciudad desde lo alto de la colina en que está la pequeña casa casi rural en que habita, siente este hechizo místico del litoral mallorquín. Así nos lo revela en un corto poema titulado «Vesper», escrito tan pronto llega a Mallorca:

Quietud, quietud... Ya la ciudad de oro
ha entrado en el misterio de la tarde.
La catedral es un gran relicario.
La bahía unifica sus cristales
en un azul de arcaicas mayúsculas
de los antifonarios y misales.
Las barcas pescadoras estilizan
el blancor de sus velas triangulares,
y, como un eco que dijera: «Ulises»,
junta aliento de flores y de sales.

El poema es corto, pero intenso; revela ya ese índice de desplazamiento poético en la manera que acabo de indicar.

Ante todo, revela el reposo de alma y cuerpo que espera Mallorca pueda brindarle y que, desgraciadamente, no logrará conseguir:

Quietud, quietud...

Pero la quietud ya no vendrá nunca jamás; sus nervios están «en guerra», como nos lo dice en su «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones», terminada de escribir justamente a su llegada a Mallorca.

Luego, la intuición de la sensación íntima del paisaje, ya sea el paisaje rural o urbano; pero hay algo más curioso todavía, y es la apresurada unificación del paisaje con la evocación mística:

La catedral es un gran relicario.

Y la bahía —en una magnífica imagen vesperal—,

...unifica sus cristales...,

para retornar al mismo tema, una vez más, en forma de asociación mística de relaciones poéticas:

en un azul de arcaicas mayúsculas
de los antifonarios y misales.

Pero la visión se desborda para ir un poco más lejos, dilatada desde el litoral de Mallorca hacia un horizonte de antigüedad:

Las barcas pescadoras estilizan
el blancor de sus velas triangulares...;

velas triangulares, es decir, la clásica vela latina de la poesía aventurera de las leyendas mediterráneas.

Finalmente, se nos ofrece la plena dilatación de lo latino hacia la madre Grecia en un nombre homérico, juntando las dos sensaciones —las flores y las sales— más reveladoras y sutiles de nuestro mundo antiguo:

y, como un eco que dijera: «Ulises»,
junta aliento de flores y de sales.

Es así como en este poema tan corto, pero sutilmente construido, dentro de una estilización perfecta de síntesis y de unidad, ya nos ofrece Rubén Darío, tan pronto llega a Mallorca, la gran intuición y voluntad de cumplimiento de su período renovador —paisaje íntimamente descriptivo, afirmación latina y redención mística— de sus dos viajes a Mallorca.

Volvamos a nuestro tema y veamos ahora todas estas cosas con un poco más de detalle y siguiendo el plan que ya me impuse.

¿Qué determina en Rubén Darío su decisión de estos dos viajes a Mallorca? No son aún las islas Baleares por estos tiempos la codicia migratoria que hoy día tienen para el resto de Europa. Ya George Sand, sin embargo, había previsto medio siglo antes —en su ingrato y amable libro, a la vez, sobre su temporada de un invierno en Mallorca— las grandes posibilidades turísticas de la isla.

Las razones en Darío fueron puramente circunstanciales, o bien, algunas de carácter más permanente.

Circunstanciales, como la persecución de su esposa, Rosario Murillo, quien le exigía arreglos sobre su fracasada vida conyugal, y un poco celosa, probablemente también, de las relaciones de Darío con Francisca Sánchez. Toda posible reconciliación fracasa, en un fracaso áspero y violento; entonces el poeta huye —desconcertado y nervioso como un niño— hacia un refugio cercano y reposado; nada mejor para ello que una isla próxima, famosa por su antigüedad, amable por su clima y tradiciones: la Isla de Oro, es decir, Mallorca.

Pensemos un poco —aunque sea de paso— sobre este atractivo telúrico de las pequeñas islas del Mediterráneo. Su reducida unidad en torno a un profundo mar azul, deslindando sus perfiles de monumentos, árboles y colinas sobre un claro cielo de esperanza, ha tenido siempre un irresistible hechizo sobre el hombre y para su cultura. Recordemos que los archipiélagos del mar Egeo, proyectados discretamente sobre la corta distancia de los litorales vecinos, fueron cuna de la civilización helénica.

¿Por qué —se nos ocurre preguntar ahora— en estas islas mediterráneas la cultura y la vida parecen llegar, en un momento dado, a su punto máximo de progreso, para detenerse luego y permanecer tranquilas, como dormidas, durante siglos, en un símbolo permanente y definitivo de lo que la vida y la cultura pudieron ser y debieron haber sido?

Quizá Rubén Darío sintió este hechizo cuando decide viajar a Mallorca: conquistar esta plenitud antigua de su latinidad mediterránea, ya desde antes presentida, y luego no aspirar ya a nada más. Es decir, una filosofía plena y suficiente —aunque de una sorprendente sencillez— para su vida y su poesía:

Y esta claridad latina,
¿de qué me sirvió
a la entrada de la mina
del yo y el no yo?

¿Pudo acaso influir en Rubén Darío para estos viajes a Mallorca la historia o la leyenda —o la mitad historia y mitad leyenda— de los amores de Chopin con George Sand? Aunque no era, en verdad, gran musicólogo, quizá el interés romántico del asunto pudo atraerle. Lo cierto es que estudia lo que aquello puede tener de realidad, con interés de llevarlo a sus crónicas para *La Nación* de Buenos Aires. Y algo escribe también al respecto, guiado por una simple curiosidad anecdótica más que por un serio afán de erudición. Cuando visita la

Cartuja de Valldemosa, con la evocación de esos amores en fueros de libertad, se repite una vez más, y como siempre, una mezcla de vacilación de lo profano y lo místico que perturba tantas veces —para bien o para mal, no lo sabemos, y evitemos por el momento el riesgo de una opinión— la unidad conceptual de su poesía.

Pero guardaba Mallorca otra leyenda —si es que podemos llamarla leyenda— aún más importante: la de Raimundo Lulio. Le sigue sus pasos por la isla y vuelve a leer algunas de sus obras. Y otra vez se asombra —y se identifica también— por lo que en el filósofo había de dualidad fuerte y aventurera con un corazón místico de ingenua ternura:

¡Oh, cómo yo diría el sublime destierro,
y la lucha y la gloria del mallorquín de hierro!
¡Oh, cómo cantaría en un carmen sonoro
la vida, el alma, el numen, del mallorquín de oro!
De los hondos espíritus es de mis preferidos.
Sus robles filosóficos están llenos de nidos
de ruiseñor. Es otro y es hermano del Dante.
¡Cuántas veces pensara su verbo de diamante
delante la Sorbona vieja del París sabio!
¡Cuántas veces he visto su infolio y su astrolabio
en una bruma vaga de ensueño, y cuántas veces
le oí hablar a los árboles, cual Antonio a los peces,
en un imaginar de pretéritas cosas
que, por ser tan antiguas, se sienten tan hermosas!

¿Podrá darse acaso una definición más exacta e íntimamente emotiva de un filósofo medieval —unamunesco en esencia, desde el siglo XIII— que esta de Raimundo Lulio, incluida por Rubén Darío en su «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones»?

Nos confiesa además conocer al «mallorquín de hierro» o al «mallorquín de oro» —las dos definiciones son válidas, repito, en una antítesis unamunesca— desde muchos años atrás:

... mas mi pasión por Ramón Lull es pasión vieja,
perfumada de siglos, de verso y de conseja.

Así, con esto y con otras tantas cosas, la obra de Rubén Darío se va apretando más y más, durante su permanencia en Mallorca, dentro de una lírica sensación de antigüedad. La Isla de Oro, quieta en su unidad evocadora de siglos, violentamente va a determinar el índice inevitable de su poesía:

¡Oh, qué buen mallorquín me sentiría ahora!
¡Oh, cómo gustaría sal de mar, miel de aurora,
al sentir, como en un caracol en mi cráneo,
el divino y eterno rumor mediterráneo!

He estado usando con cierta abundancia —debo confesarlo—, y lo seguiré haciendo, la palabra *unidad* y sus derivados más inmediatos. Lo he hecho sin escrúpulos al temor de repetirme e intencionalmente. Si yo fuera, al menos, un aprendiz de filósofo, trataría de escribir unas *Reflexiones sobre el sentido de la unidad cíclica de la poesía*. Es un tema que siempre me ha parecido sumamente sugestivo e interesante.

Me explicaré un poco mejor: existe en la poesía de algunos autores lo que podríamos definir como una reducción poética espontánea —y hasta quizá involuntaria— de varios estados de expresión, buscando otro estado más alto y definitivo de unidad, sin que esta unidad represente, en modo alguno, la simple suma anterior de sus componentes. Parece formarse en estos casos un espíritu nuevo de síntesis poemática. Me permito ofrecer, como ilustración concreta al respecto, la unidad poética total de la obra de Baudelaire, de Antonio Machado, de Bécquer, y de algunos momentos en la poesía de Rubén Darío, particularmente en la producción de los dos períodos de Mallorca. Y en la música, la unidad cíclica total de la obra de César Franck.

Si me preguntaran cuál ha sido la intención inicial y el esfuerzo mayor que he puesto en la preparación de este trabajo de hoy, contestaría que ha sido justamente eso: tratar de exponer esa actitud unitaria —resumen de un ciclo de fe, de alma y paisaje— que logra Rubén Darío cuando, aunque fuera temporalmente, se siente mallorquín de «conciencia, obra y deseo».

¿Por qué mi vida errante no me trajo a estas sanas
costas antes de que las prematuras canas
de alma y cabeza hiciera de mí la mescolanza
formada de tristeza, de vida y esperanza?

Afirmaremos otra circunstancia como posible razón importante en el deseo de Rubén Darío de viajar a Mallorca. Recordemos que existía en la época, y entre sus escritores de entonces, una aceptación muy amplia de la escuela «modernista».

Gabriel Alomar —aunque complejo en sus muchas desviaciones—, Juan Alcover y ya también un poco más tarde Alfonso Maseras eran todos poetas de una gran afinidad literaria con Rubén Darío. Fue, justamente, Gabriel Alomar quien —con criterio un tanto radical— dijo alguna vez lo siguiente: «Yo no concedo a España más que tres poetas de verdadero estro lírico, que son San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Rubén Darío.» La opinión, repito, es un tanto severa y hasta atrevida, pero no deja de ser sugestiva, en cambio, por la relación que en ella se establece entre Rubén Darío y dos de los más grandes poetas *místicos* de lengua castellana.

La amistad con Juan Sureda y su esposa, Pilar Montaner —pintora de gran talento— fue, finalmente, la razón última y quizá hasta la más decisiva, por encaminar al poeta hacia Palma y las alturas de Valldemosa. Sureda polarizaba en torno suyo lo mejor y más representativo de la intelectualidad que por aquellos tiempos residía en la isla. Pilar Montaner admiraba y era admirada por Santiago Rusiñol, quien gastaba sus pinceles, con alguna frecuencia, pintando los litorales y las sierras de Mallorca:

En Pollensa ha pintado Santiago Rusiñol
cosas de flor de luz y de seda de sol.

Tenemos ya a Rubén Darío, llegado a Mallorca. Viene a refugiarse de mil cosas y problemas del mundo o de «su» mundo y en busca de reposo, pero en esto, la Isla de Oro le va a traicionar: le traiciona su paisaje, la honda preocupación de su mar latino y la resolución final y mística de su vida semipagana. Ante todo aquello, el reposo intelectual era imposible.

Analicemos ahora las principales características literarias de los dos períodos de Mallorca.

Primero: la obra del poeta se vuelve fundamentalmente descriptiva. ¿Qué pretendo decir con esto? ¿No es acaso cierto que la poesía de Darío es, con mucha frecuencia, fundamentalmente descriptiva? Así es, en verdad, pero es necesario establecer ciertas distinciones.

Podemos decir que, algunas veces, la descripción en Rubén Darío es simbólica. En «Coloquio de los centauros», por ejemplo; las descripciones son siempre símbolos, correspondencias secretas —inmediatas o lejanas— de conceptos, e ideas, más allá de la realidad conceptual de las cosas.

Otras veces, la descripción es progresivamente enunciativa, un lírico repertorio o una poemática evocación de cosas del pasado o promesas para el futuro. Así, por ejemplo, en «Al rey Oscar» y en «Cyrano en España».

Pero el caso de la poesía descriptiva de los poemas de Mallorca es muy diferente; encontramos entonces una descripción que podríamos llamar *gráfica,* sorprendentemente novedosa y casi sin antecedentes inmediatos en la obra de Darío. Abundan los detalles pequeños y pasajeros, que adquieren sentido, casi exclusivamente, por la intimidad confidencial del desarrollo poético. Pinceladas fugaces y concretas al mismo tiempo, que se detallan y unifican simultáneamente como en las pinturas de los impresionistas franceses. La famosa «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones» nos ofrece abundantes ejemplos al respecto:

Me rozo con un núcleo crespo de muchedumbre
que viene por la carne, la fruta y la legumbre.
Las mallorquinas usan una modesta falda,
pañuelo a la cabeza y la trenza a la espalda.
He visto unas payesas con sus negros corpiños,
con cuerpos de odaliscas y con ojos de niños;
y un velo que les cae por la espalda y el cuello,
dejando al aire libre lo oscuro del cabello.
Sobre la falda clara, un delantal vistoso.
Y saludan con un «bon di tengui» gracioso,
entre los cestos llenos de patatas y coles,
pimientos de corales, tomates de arreboles;
sonrosadas cebollas, melones y sandías
que hablan de las Arabias y las Andalucías.

A ratos la descripción se vuelve más lírica, pero siempre resultante de una técnica detallista:

Hay un mar tan azul como el Partenopeo;
y el azul celestial, vasto como un deseo,
su techo cristalino bruñe con sol de oro.
Aquí todo es alegre, fino, sano y sonoro.
Barcas de pescadores sobre la mar tranquila
descubro desde la terraza de mi «villa»,
que se alza entre las flores de su jardín fragante,
con un monte detrás y con la mar delante.

La actitud de poética rústicamente descriptiva pudiera tener sus modificaciones, pero en el fondo podemos definirla como una «constante» de las fechas de Mallorca y hasta se dilata más allá de los límites de la isla, ya que el poeta la va a continuar en su Nicaragua natal.

En «La canción de los pinos», la musicalidad característica de gran parte de la poesía de Darío no se pierde y, sin embargo, el detallismo descriptivo emerge cuando menos se espera; nos dice, refiriéndose a los pinos:

habéis sido mástil, proscenio, curul...
Con gestos de estatuas, de mimos, de autores...
Por su aire de monjes, sus largos cabellos...

Y el poema se remata con una resolución radical y dogmática. Pocas veces Darío fue tan concreto en sus «pretéritas normas», como él mismo nos lo dice:

Románticos somos... ¿Quién que Es, no es romántico?
Aquel que no sienta ni amor ni dolor,
aquel que no sepa de beso y de cántico,
que se ahorque en un pino; será lo mejor.

¡Cuán lejos estamos con este consejo trágico y simplista de las dilucidaciones trascendentales y clásicas de «Coloquio de los centauros»!

Los olivos han de ir junto a los pinos, sus hermanos en la unidad mediterránea. Son los dos árboles que simbolizan —desde clásicos tiempos de la antigüedad— todo el litoral del mar latino. El paisaje de Mallorca sería incompleto sin la visión simétrica y envejecida de los olivares. Porque los árboles del olivar pareciera que siempre fueron viejos. Nos cuesta imaginar un olivo joven. Y si lo fuera joven, siempre lo imaginamos retorcido y lento, con claros de sol entre los ramajes añosos y pulidos por el tiempo.

Darío canta los olivos en un poema que, justamente, dedica a Juan Sureda, su hospitalario amigo de la isla; y el poema se lo sugiere la esposa de Sureda, la pintora Pilar Montaner, quien en sus pinturas ha logrado interpretar a maravilla el pretérito insospechado de estos árboles caritativos, ya que tan sólo piden parca tierra en estrechez de rocas y larga vida austera, para crecer y dar sus frutos:

Los olivos que tu Pilar pintó son ciertos.
Son paganos, cristianos y modernos olivos,
que guardan los secretos deseos de los muertos
con gestos, voluntades y ademanes de vivos.

¿Qué mejor manera de definir la gesta antigua del árbol del olivar, diciendo tan sólo de ellos que «son paganos, cristianos y modernos olivos»? Un solo verso —nótese bien: un solo verso— resume una historia de siglos y el tránsito de toda una cultura. Y luego prosigue el poeta:

Se han juntado a la tierra, porque es carne de tierra
su carne, y tienen brazos, y tienen vientre y boca
que lucha por decir el enigma que encierra
su ademán vegetal o su querer de roca.

¡Qué insospechada antropología vegetal del olivo!

Luego expresa Darío, como en una relación filosófica a la manera de Plotino, al revelarnos en el olivo —árbol filosófico también como ningún otro—:

su ademán vegetal o su querer de roca.

Los períodos de Mallorca representan, pues, para Rubén Darío su mayor o mejor acercamiento a un lirismo descriptivo. Un lirismo descriptivo dibujado y definido, en su esencia, con agobio de luz mediterránea, de mar sonoro, de brisas altas de litoral sobre los pinares y siluetas claras de acuarela.

Descubre, además, en Mallorca, un ambiente estilizado —por lo antiguo, en ritmo de cadencias milenarias—:

... aquí todo es alegre, fino, sano, sonoro.

Y encuentra:

cosas de flor de luz y de seda de sol.

Para estilizar, evitando elocuencia, habla discretamente de

... espumas de mar.

El poeta trata de eludir, sistemáticamente, la designación de los fenómenos naturales presentados en su vigor original. En lugar de hablarnos de huracanes y tempestades, transcribe, únicamente, referencias mitigadas, ya sea con recursos de estilo o de simple afinamiento poético; así nos habla discretamente de

... furias de aire...,

en lugar de huracanes; y de

... aires violentos,

en lugar de tempestades.

Por otro lado, ansiando siluetas más definidas o contornos más claros, busca entonces la abundancia de la luz; siempre luz antigua del Mediterráneo. Olvidará, quizá ya definitivamente en Mallorca, aquella paradójica

Luz negra, que es más luz que la luz blanca
del sol.

Cuenta Julio Clovio, amigo de *El Greco* en Venecia, que un día en que visitara al maestro, le encontró con las cortinas cerradas en su taller, y le dijo que no quería salir, «porque la luz del día turbaba su luz interior».

Con nuestro Rubén Darío en Mallorca habrá de suceder todo lo contrario, buscará la luz exterior del día para revelar su luz interior:

Soy el alma luminosa
de David.
Aquí hay luz, vida.

Y admira a Rusiñol porque

... hizo a la luz sumisa

y es un

... jardinero de sol.

Cuando ensaya una plegaria («Plegaria»), pide:

... la luz clara para el problema oscuro.

Finalmente, en su corto poema «Eheu», el más robusto —filosóficamente— de todos los escritos en Mallorca, resume su angustia de soledad, diciéndonos:

... y miré al sol como muerto
y me eché a llorar.

Más importante me parece aún la afirmación de tradición latina que para la obra y la vida de Rubén Darío tienen sus dos viajes a Mallorca.

Ya he dicho que esta afirmación latina es como una proyección o ampliación de su hispanidad. Actitud hispánica primero, en la amplitud de la península, luego estrechada en la intimidad de una isla —Mallorca—, pero sobre la visión larga y profunda del mar latino; no podemos dudar que toda sensación auténtica de latinidad tiene un definitivo horizonte mediterráneo:

Aquí, junto al mar latino,
digo la verdad.
Siento en roca, aceite y vino
yo mi antigüedad.

¡Oh, qué anciano soy, Dios santo!
¡Oh, qué anciano soy!
¿De dónde viene mi canto?
Y yo, ¿a dónde voy?

En la ya tantas veces citada «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones», lleva el poeta esta añoranza de latinidad aún más lejos, hacia la madre Grecia:

Hay en mí un griego antiguo que aquí descansó un día,
después que le dejaron loco de melodía
las sirenas rosadas que atrajeron su barca.
Cuanto mi ser respira, cuanto mi vida abarca,

es recordado por mis íntimos sentidos:
los aromas, las luces, los ecos, los ruidos,
como en ondas atávicas, me traen añoranzas
que forman mis ensueños, mis vidas y esperanzas.

La antigüedad obtiene en estos pareados —ya sea por Roma o por la madre Grecia— una unidad magnífica de intimidad, de atávicas sensaciones y de ecuménicas añoranzas: íntimos sentidos, aromas, luces, ecos, ruidos en forma de ensueños o residuos, no son otra cosa que un inevitable agobio de latinidad.

Vamos, pues, por grados hacia la unidad final: panteísmo, primero, de la isla dorada; ahora, la antigüedad mediterránea; nos acercamos a la última etapa final y definitiva. De todas tres, la más sutil y difícil de explicar.

Ya en el primer viaje a Mallorca, pide el amparo de Dios:

¡Señor, que la fe se muere!
¡Señor, mira mi dolor!
¡Miserere! ¡Miserere!
Dame la mano, Señor.

El segundo viaje a Mallorca es ya el de un poeta vencido. Pero no crean ustedes que estoy afirmando una contradicción. Vencido, justamente, para encontrar esa unidad en su obra que ya tanto he mencionado.

Se ha pretendido —y se sigue pretendiendo— que el retorno de Rubén Darío en su poema «La Cartuja», es una simple *pose* de imitación a Verlaine. Nada más falso e injusto.

Mucho ha acumulado —en vida y obras— para conformarse con simples *poses:*

Yo sé que hay quienes dicen: «¿Por qué no canta ahora
con aquella locura armoniosa de antaño?»
Esos no ven la obra profunda de la hora,
la labor del minuto y el prodigio del año.

Siempre existió durante todo el tránsito de la obra poética de Rubén Darío, ya fuera un trasfondo o una actitud franca de sentimiento religioso. Paralelamente, debemos admitirlo, entre lo pagano y lo religioso:

Entre la catedral y las ruinas paganas...

Quizá fuera el horror de la muerte, la etapa inicial de este misticismo:

Dime que este espantoso horror de la agonía
que me obsede es no más que mi culpa nefanda,
que al morir hallaré la luz de un nuevo día
y que entonces oiré mi «¡Levántate y anda!»

Toda esta mescolanza —como él mismo la llama— se va despejando lentamente, muy poco a poco, con sus altos y sus caídas, dichas, a veces, con frases de Grecia o con palabras del Cristo... Nada importa, porque siempre es misticismo. Llegará entonces el momento terminal, la unificación absoluta, con su profundo, agobiador y sensual —sensual en Dios— poema «La Cartuja»; es una reiteración en plegaria, en que la palabra «darme» conlleva un extraño sentido de renovación o de renunciamiento y de solicitud: «Darme otros ojos», «Darme otra boca», «Darme otras manos», «Darme otra sangre».

Es una repetición que parece recordar la reiteración obsesionante del «ahora» *(maintenant)* de Víctor Hugo, en su también célebre poema «A Villequier», escrito con motivo de la muerte de su hija.

¿Influencias románticas en Rubén Darío a esas alturas? Bien pudiera ser. Recordemos su famoso alejandrino de «La canción de los pinos», poema escrito en Mallorca:

Románticos somos... ¿Quién que Es, no es romántico?

Equivale a una afirmación de permanente actualidad del romanticismo. Y debe notarse, además, que el «Es» como voluntad del verbo ser en la pregunta «¿Quién que Es, no es romántico?», va puesto con mayúscula, en una preponderancia cósmica a lo Heidegger de *El Ser y el Tiempo.*

Este traslado de Rubén Darío, posterior a Mallorca hacia una nueva poesía, tiene trazos de sorpresa o de milagro. Desaparece la elocuencia verbal y se inicia un período de estilización en tono menor, de un íntimo lirismo. La «Oda a Mitre» será el último poema elocuente de Rubén Darío.

Vendrán únicamente tres poemas de tono mayor en todo el tránsito que aún queda en la vida del poeta hasta su muerte: El «Canto a la Argentina», «Los motivos del lobo» y «La canción de los osos». No incluimos su poema «Pax», tan tardío y tan discutido, por significar —no obstante su bella intención poemática— una obra de decadencia, escrita ya casi en el preludio de la muerte.

El «Canto a la Argentina» sirvió a un ilustre crítico contemporáneo como base para su estudio de enumeración acumulativa en la obra de Rubén Darío. Enumeración, con frecuencia, tan breve y exacta como la maravillosa descripción lírica del pueblo español:

Hombres de España poliforme:
finos andaluces sonoros...,
astures que entre peñascos
aprendisteis a amar la augusta
libertad, elásticos vascos
como hechos de antiguas raíces...

«Los motivos del lobo» y «La canción de los osos» son poemas de una inspiración medieval que combina a la vez una reducida sencillez de estilización idiomática —a veces arcaica— con una gran libertad en la forma, particularmente en «La canción de los osos». La mezcla, aparentemente desordenada, de versos de dos, cuatro, ocho y hasta dieciséis sílabas, logra, sin embargo, un curioso efecto rítmico y de acción descriptiva.

La unificación poética de escueto lirismo enumerativo vendrá a reemplazar la poesía conceptual. Aparecerá un doble juego de proyección realista hacia el exterior y a la vez un retorno simultáneo hacia la intimidad.

Pero hay algo más: comienza entonces también Rubén Darío a centrar su poesía como en una fatiga inevitable, que no es, en modo alguno, decadencia poética, sino más bien angustia presentida ante la fe y el misterio de la muerte.

Centrar, purificar, equilibrar y unificar su poesía fue la sorprendente consecuencia que, para Rubén Darío, tuvieron sus dos visitas a Mallorca. Era una promesa de un valor incalculable para el futuro. El poeta muere aún joven, a los cuarenta y nueve años. La promesa pudo haber sido válida para varios años más de vida.

Preguntamos ahora: ¿cuál hubiera sido entonces el alcance y el destino final de la obra poética de Rubén Darío? Debemos admitir que para la historia es mala receta hacer conjeturas. Sin embargo, de hacer esa conjetura podríamos —como consecuencia de los antecedentes que ya antes hemos comentado— llegar a conclusiones verdaderamente novedosas y sorprendentes. Es una investigación que aún permanece abierta para los especialistas en la obra de Rubén Darío.

Que toda poesía es religiosa, tiene mucho de verdad. Y esa religiosidad reside en esa trascendencia unitaria y misteriosa, más allá de sus componentes conceptuales y poéticos casi inmediatos.

¿Unidad cósmica, histórica o biológica? No podría decirlo. ¿Caída sobre el poeta —en el caso de Rubén Darío— por la gracia de las islas Baleares, del genio latino o ante la divinidad? Tampoco lo sé. Unicamente podría afirmar que es, justamente, durante sus períodos de Mallorca, cuando Rubén Darío alcanza esa mística trascendencia.

A todo esto podríamos llamarlo *El milagro de Mallorca.* Alabada sea, pues, la Isla de Oro, que pudo inspirar la posibilidad de ese milagro.

ENRIQUE MACAYA LAHMANN
Embajada de Costa Rica
Alfonso XII, 16
MADRID

EL HOMBRE Y LA ESTATUA

(A PROPOSITO DE UN CUENTO DE RUBEN DARIO)

POR

MARIANO BAQUERO GOYANES

I

El escultor Pigmalión, como es bien sabido, acabó por enamorarse de su más bella estatua, la de Galatea. Desde entonces, la literatura universal tuvo a su disposición un mito más del que extraer refinadas y complejas variaciones. En todas ellas el motivo permanente vendría dado por la relación hombre-estatua, configurada precisamente como amorosa. De no ser así, no podríamos hablar de Pigmalión y Galatea, aunque siguiéramos encontrando la pareja hombre-estatua. Por el contrario, estaríamos ante versiones tan sombrías y trágicas de esa relación como las que puedan suponer todos los antecedentes, entronques y derivaciones del mito de Don Juan, referido no a su conducta amorosa, sino a su irreverente actitud frente a la fúnebre escultura del Comendador.

En tal zona literaria habría que incluir aquellas variantes en que el hombre hace burla o escarnio de la estatua, y es castigado por ésta. En alguna ocasión se combina con el ademán de la burla, el de la relación amorosa, cuando el burlador es hombre y la estatua escarnecida es de una mujer, bella e inerte en la quietud de su piedra. Recuérdese la leyenda «El beso», de Gustavo Adolfo Bécquer: Durante la guerra de la Independencia el ejército francés se apodera de Toledo. En una iglesia, un capitán francés descubre un sepulcro con dos figuras yacentes de mármol: un guerrero y su esposa. Se enamora, extraña y obsesivamente, de la «dama de piedra», en forma tal que es inevitable recordar el mito de Pigmalión, y así lo hace el narrador por boca de uno de los personajes. Un oficial comenta: «De tal modo te explicas que acabarás por probarnos la verosimilitud de la fábula de Galatea.» Y el capitán responde: «Por mi parte, puedo deciros que siempre la creía una locura; mas desde anoche comienzo a comprender la pasión del escultor griego.»

Por la noche, cuando los oficiales y el capitán se reúnen en la iglesia y beben abundantemente al lado de las esculturas fúnebres,

excitados por las libaciones llegan a escarnecerlas. En principio, el capitán invita a beber al guerrero yacente y derrama una copa de vino por sus «barbas de piedra». (La escena se relaciona indudablemente con las muy semejantes de Don Juan y la estatua del Comendador.) Después, el capitán, víctima de insensata exaltación, decide dar un beso a la hermosa estatua femenina. Cuando va a hacerlo, es derribado por un golpe que la estatua del guerrero le da con su mano de piedra.

Viene todo esto a cuento —y nunca mejor empleada la expresión— de uno de los más conocidos relatos breves de Rubén Darío, «La muerte de la emperatriz de la China». Es quizá, de entre todos los que escribió, uno de los que más inequívocamente puede ser calificado de *cuento,* en contraste con otros, muchos más allegables al *poema en prosa.*

II

La trama de «La muerte de la emperatriz de la China» no puede ser más amable y ligera, pese al burlesco equívoco de su título, que pudiera hacer pensar, a primera vista, en un cuento trágico.

En un ambiente que bien podría ser el de París —por más que sólo se hable de «la gran ciudad»—, se describe el apasionado idilio de un joven matrimonio: Recaredo y Suzette. El es escultor, muy aficionado a las «japonerías y chinerías». Cuando un amigo suyo le envía desde Hong Kong un «fino busto de porcelana» que representa a «la emperatriz de la China», Recaredo le dedica toda su amorosa atención, con olvido, incluso, de la que debe a su mujer. Esta, al fin, le da a conocer sus celos, y Recaredo, para demostrar que sigue amándola, accede a que «aparte para siempre» a su rival. Entonces Suzette rompe en mil pedazos el busto de «la emperatriz de la China», y recupera así el amor de su marido.

Al viejo motivo de Pigmalión y Galatea se ha añadido aquí un elemento relativamente nuevo: el de los celos que padece la mujer del escultor, al ver a éste enamorado de una estatua femenina. De esta forma, el cuento de Rubén, de aire muy francés, da entrada a un nuevo personaje, con el cual queda completado el clásico triángulo de esposa, marido y amante. Al asumir la emperatriz de la China este último papel, consigue Rubén un tono amable y frívolo que contrasta vivamente con el trágico de «El beso», de Bécquer. El hecho de que Rubén haya sustituido la marmórea estatua yacente de la tradicional temática, por ese casi juguete o miniatura de porcelana, que es el busto de la emperatriz, resulta muy expresivo con referencia a la deli-

cadeza, fragilidad y levedad característica del relato, tanto en lo que atañe a su contenido como a su forma. El gusto rubeniano por el orientalismo de signo francés—los Goncourt, Loti—determinó el que las clásicas Galateas de antaño se hayan visto sustituidas por esa escueta figurilla de la emperatriz china, suscitadora de la amorosa adoración de Recaredo, precisamente por su aire exótico. La rival de Suzette había de ser un tipo distinto de mujer, una mujer de otra raza, de otro estilo y condición.

El interés que para mí tiene, temáticamente considerado, el ligero cuento rubeniano, reside en la introducción de ese nuevo personaje, que es la mujer del escultor, en el antiguo motivo de Pigmalión y Galatea. Es justamente esta variante, esta nueva situación, la que me ha hecho pensar en otras dos narraciones cortas, muy distintas de la de Rubén, y sin embargo, relacionables con ella: «La Vénus d'Ille», de Prosper Mérimée, y *The last of the Valerii,* de Henry James.

III

Me apresuraré a advertir que al aproximar estas tres narraciones, no pretendo establecer ninguna relación de causa a efecto. Un elemental planteamiento cronológico nos haría ver que, de haber existido alguna posible—aunque, en mi opinión, muy dudosa—influencia, ésta tendría que haber llegado a Rubén en 1888 (fecha de *Azul...*, donde aparece «La emperatriz», desde la obra de Mérimée—que es de 1837—, pasando por la de Henry James—de 1874—. En el mejor de los casos, podría suponerse que Rubén—tan devoto de la literatura francesa—conoció el cuento de Mérimée. Menos probable me parece que tuviera noticia del de Henry James, con ser, sin embargo, el que más se acerca a «La muerte de la emperatriz».

Como quiera que sea, no siento personal interés ni inquietud por la determinación de las «fuentes» del cuento de Rubén, y si en estas páginas intento ponerlo en relación con los de Mérimée y James, es sólo a efectos de comparación temática, más para extraer diferencias que para buscar forzadas semejanzas. Estas vendrían dadas por la presencia, en los tres relatos, del antiguo esquema del hombre y la estatua femenina, complicado ahora por la incorporación de la esposa como nuevo personaje.

Para proceder con cierto orden, conviene recordar al lector el esquema argumental de «La Vénus d'Ille»: En el pueblo de este nombre, en el Pirineo francés, M. de Peyrehorade, al desarraigar un viejo olivo que se había helado, encuentra, bajo tierra, una bella y gran estatua clásica de bronce, representando la figura de Venus. El entu-

siasmo de M. de Peyrehorade por la Venus de Ille, contrasta con el temor y aversión que por ella sienten muchos de sus convecinos, ya que al ser desenterrada e izada con una cuerda, la estatua cayó pesadamente y rompió la pierna de uno de los trabajadores, Jean Coll. En otra ocasión, cuando un vecino lanza una piedra contra la estatua —colocada ya, sobre un pedestal, en la finca de Peyrehorade—, se produce un rebote sobre el bronce y la piedra es devuelta contra la cabeza del ofensor. (Una situación como ésta podría relacionarse con las ya vistas de los castigos que las estatuas afrentadas infligen a sus escarnecedores.)

El hijo de Peyrehorade, un rústico patán ávido de dinero, va a contraer matrimonio con Mlle. de Puygarrig, una rica heredera. El mismo día de la boda y en el frontón que hay en la finca, el novio, antes de acudir a la ceremonia, juega una partida de pelota con unos hábiles contrincantes españoles, unos aragoneses y navarros. Como al joven Peyrehorade le moleste la sortija de esponsales para jugar, se la quita momentáneamente y la coloca en el dedo anular de la mano que tiene levantada la Venus, situada en lugar cercano al del juego. Más tarde, cuando el novio llega al lugar donde ha de celebrarse la ceremonia matrimonial, se da cuenta de que ha olvidado el anillo. Está ya demasiado lejos para volver por él, y se sirve de otro. Además, el joven Peyrehorade quiere evitar que se sepa el incidente, que se conozca su distracción, pues podrían burlarse de él y llamarle «el marido de la estatua».

Cuando regresa a la casa, el joven Peyrehorade informa al narrador —el relato está en primera persona, la de un viajero que llega a Ille y se aloja con esa familia amiga— de que no le es posible recuperar la sortija, ya que la Venus ha doblado el dedo, ha cerrado la antes extendida mano. El novio, horrorizado, dice que la Venus es ya su mujer, puesto que él le ha dado su anillo y ella no quiere devolverlo. El narrador cree que el mozo se encuentra embriagado, pero a la mañana siguiente todos descubren con horror que el novio ha muerto en el lecho matrimonial como si hubiera sido estrangulado en un círculo de hierro. En el suelo se encuentra la perdida sortija de esponsales. El horror aumenta cuando la pobre esposa, y viuda ya, del joven Peyrehorade, cuenta cómo vio entrar en el lecho a la estatua de la Venus y abrazar a su marido durante toda la noche. Al cantar el gallo, la estatua saltó del lecho, dejó caer el cadáver del joven y partió.

Con evidente arte Mérimée supo combinar los elementos fantásticos del relato con los de tono realista, para que el desarrollo de la trágica historia estuviese siempre situado en un plano deliberadamente ambiguo. Así, la historia del anillo y la de la aparición de la estatua

son puestas en boca de dos personajes, y no presentadas objetivamente o, en este caso, como algo contemplado por el narrador. El hecho, asimismo, de que, al lograr el triunfo el joven Peyrehorade en su partida de pelota contra un irascible rival aragonés, éste se mostrase encolerizado y amenazara con vengarse, determina el que, en principio, se interprete la muerte del novio como un crimen cometido por el jugador derrotado. Este es hecho preso, pero puesto rápidamente en libertad, tan pronto como se comprueba la autenticidad de su coartada. De ahí, el tono misterioso del relato, cuyo horror crece, en cierto modo, con tales adiciones, por cuanto éstas parece que podrían explicar en forma natural lo que se configura como sobrenatural. Al fracasar, realmente, tales explicaciones, se acentúa el carácter fantástico de la obra.

Sobre la fuentes de la misma se ha escrito bastante. Ya Víctor Said Armesto en su conocido libro *La leyenda de Don Juan,* y en el capítulo VI, «Muertos y estatuas», tuvo ocasión de ocuparse de la que él llama arcaica leyenda de «La Venus y el anillo», inspiradora, entre otras obras, de «La estatua de mármol», del Barón de Eichendorff; «La Vénus d'Ille», de Mérimée; la ópera *Zampa,* de Mélesville, etc. Alude, asimismo, Said Armesto a cómo Heine recogió tal leyenda del libro *Mons Beneris,* de Kornmann; citando entre sus antecedentes las *Disquisiciones mágicas* del jesuita español Martín del Río, más otras versiones como la contenida en un viejo *fabliau* francés, *De celui qui espousa l'ymage de pierre,* y las que supondrían el tratamiento del tema «a lo divino», de Vicente de Beauvais, Gautier de Coincy, Gonzalo de Berceo y Alfonso X el Sabio. En ellas es la Virgen la que ocupa el lugar de Venus, al considerar espiritualmente desposado con ella al novio que tal voto o promesa había hecho.

Por su parte, Pierre Josserand, anotador de una edición moderna (Gallimard, París, 1964) de «La Vénus d'Ille», recuerda como Mérimée dijo haber leído la historia hacía mucho tiempo en Pontanus. Se trata de un autor de difícil identificación, ya que casi una veintena de escritores entre el siglo XV y el XVII han llevado ese nombre. Como quiera que sea, señala Josserand, la historia se encuentra en muchos autores: Henry Knighton, Ralph de Diceto, el jesuita P. Bidermann, etc., y mucho antes, en un relato del cronista inglés del siglo XII, Guillermo de Malmesbury.

Dejemos a un lado esta cuestión, ya que aquí lo que realmente nos importa es la comparación de «La Vénus d'Ille» con el cuento de Rubén y con la novela corta de Henry James. Y la verdad es que estas dos narraciones se alejan ya mucho del trágico y fantástico tema que, con tanto arte, recogió Mérimée.

IV

La narracción de Henry James, *The last of the Valerii,* está, como la de Mérimée, narrada en primera persona. El narrador cuenta cómo su ahijada, una moderna muchacha norteamericana, se casa en Roma con el conde Marco Valeri. Instalado el matrimonio en la espléndida mansión del aristócrata italiano, Villa Valeri, la joven esposa, Marta, organiza una serie de excavaciones arqueológicas en sus dominios. En principio, Valeri se muestra hostil al proyecto, ya que no le parece bien turbar el reposo de los dioses antiguos. Se adivina, entonces, en las palabras del conde, que éste parece creer en esas viejas divinidades. Una de ellas, una bellísima Juno de piedra, es extraída de la tierra y, en seguida, suscita la amorosa adoración del conde. Con una mayor complicación y matices que en el caso de «La emperatriz», surgen los celos en Marta o, más bien, su tristeza al comprobar que su marido no se ocupa ya de ella. Marta no parece contar en la vida de Valeri, absorbido como éste se encuentra siempre en la adoración a la Juno y, sobre todo, en su obsesivo deseo de volver a las creencias paganas. Ante el atroz sesgo que las cosas van tomando y que parece empujar a Valeri a la locura, Marta ordena a los obreros de las excavaciones que vuelvan a enterrar la estatua de Juno. El acto de depositarla en una zanja y de recubrirla de tierra, tiene un aire fúnebremente poético, y equivale, en versión seria y noble, al momento en que Suzette rompe y pisotea el busto de la emperatriz de la China.

Resumidas ya las tramas de los tres relatos, se ve con claridad en qué puntos coinciden y en cuáles divergen. La narración de James coincide con la de Rubén en la situación conflictiva de celos, de desavenencia conyugal, que la estatua provoca al atraer la atención del marido y suscitar la irritación de la esposa. La divergencia fundamental viene dada por el tono serio y melancólico del relato norteamericano, que tan vivamente contrasta con el amable y frívolo de «La muerte de la emperatriz». Por otro lado, aquí no se trata de ninguna diosa antigua, sino tan sólo de un busto femenino oriental. En cambio, la narración de Mérimée sí coincide con la de James en ese punto: el de tratarse en ambos casos de dos diosas de la antigüedad, Venus y Juno (la esposa de Júpiter), representadas escultóricamente. En la narración francesa la estatua suscita el entusiasmo y casi adoración de Peyrehorade padre y el terror, más bien, del hijo. En la obra de James, la figura de Juno fascina al conde y actúa de sentimental obstáculo entre él y su esposa. En el relato de Mérimée no ocurre nada de esto, ya que la interposición de la estatua entre el marido y la mujer se produce en forma sobrenatural y violenta. El trágico desenlace del relato supone algo así como el triunfo de la estatua sobre el hombre—en coincidencia

con lo observable, en otro plano, en «El beso» o en las tradicionales versiones de Don Juan—; en tanto que en los relatos de James y de Rubén es el hombre (o, más bien, la mujer) quien triunfa sobre la última, matándola, aniquilándola: inhumación de Juno o desmenuzamiento de la emperatriz.

El conflicto entre el hombre y la estatua, lo animado y lo inanimado, adquiere una configuración romántica y poderosamente trágica en Mérimée; un aire melancólico y noblemente humanístico en James; y un desenfado, color y musicalidad modernista en Rubén. Para éste el tema ha quedado reducido casi a la categoría de un divertido juguete. Se diría que la reducción operada en el paso de las imponentes estatuas en bronce o piedra de Venus y Juno, a la frágil porcelana del pequeño busto de la emperatriz chinesca, ha repercutido en el paralelo achicamiento de las dimensiones del relato, en la contracción de la que era trágica o por los menos grave historia en Mérimée y en James, a las proporciones de un bien trabajado esmalte o miniatura. Del friso se ha pasado al camafeo.

V

Los puntos en que coinciden las tres narraciones son fácilmente determinables, quizá por afectar a lo más externo y anecdótico. Así, puede observarse la especial atención que Rubén y, sobre todo, Mérimée y James conceden a la mirada, a los ojos de sus respectivas estatuas. La nota de misterio, de fascinación se repite una y otra vez. En Rubén se lee: «¿Qué manos de artista asiático habían modelado aquellas formas atrayentes de misterio? Era una cabellera recogida y apretada, una faz enigmática, ojos bajos y extraños, de princesa celeste, sonrisa de esfinge, cuello erguido sobre los hombros colombinos, cubiertos por una onda de seda bordada de dragones, todo dando magia a la porcelana blanca, con tonos de cera inmaculada y cándida».

La mirada de la Venus de Ille es tan inquietante que nadie se atreve a sostenerla: «Hay que bajar los ojos, al mirarla»; lo cual es consecuencia de la fijeza que ella pone al mirar con sus grandes ojos blancos, muy destacados sobre el negruzco bronce. De ahí que los encarecimientos campesinos que al narrador se le han hecho sobre tal forma de mirar, encuentren la confirmación cuando éste se enfrenta por primera vez con la Venus: «Esta expresión de ironía infinita se veía aumentada por el contraste de sus ojos de plata incrustada, muy brillantes con la pátina de un verde negruzco que el tiempo había dado a toda la estatua. Esos ojos brillantes producían una cierta ilusión que recordaba la realidad, la vida. Me acordé de lo que me había dicho mi guía: que ella hacía bajar los ojos a los que la miraban.

Casi era cierto, y no pude contener un movimiento de cólera contra mí mismo, sintiéndome incómodo ante esta figura de bronce.»

En cuanto a la Juno de Henry James se caracteriza asimismo por la especial fijeza de su mirada: «Su perfecta belleza le confería una apariencia casi humana, y sus ojos vacíos parecían posar sobre nosotros una mirada tan sorprendida como la nuestra.» «Su admirable cabeza, ceñida por una diadema, parecía incapaz de inclinarse si no era para un gesto de mando. Sus ojos miraban con fijeza hacia adelante.»

Coinciden también las tres narraciones en el hecho de que las estatuas reciban adoración, casi idolátrico culto. Peyrehorade siente tal afección por la Venus de Ille, que no lamentaría haber estado en el lugar de Jean Coll, el que se rompió una pierna al extraerla. Considera un auténtico sacrilegio el que el brazalete que en un tiempo debió tener Venus como una especie de exvoto, le fuera robado por los bárbaros o por algún ladrón. E incluso llega a pensar que el día escogido para el matrimonio de su hijo, un viernes, es justamente el día de Venus, por lo cual cree que sería bueno sacrificar a la estatua un par de palomas, o bien incensarla. Ante el horror que tal proyecto causa en su mujer, Peyrehorade dice que se le permita al menos colocar sobre la cabeza de Venus una corona de rosas y lirios. Y efectivamente, el día de la boda, M. de Peyrehorade deposita unas rosas en el pedestal de la estatua y formula ante ella sus votos por la felicidad del matrimonio.

Por su parte, el narrador de *The last of the Valerii* cuenta que cuando la Juno es desenterrada, el conde ordena que traigan vino para obsequiar a los excavadores y celebrar el descubrimiento. El encargado de la obra «después de llenar el primer vaso, avanzó, gorra en mano y se lo ofreció cortésmente a la condesa. Marta se limitó a mojar sus labios en el dorado líquido y pasó el vaso a su marido, el cual lo alzó maquinalmente hacia sus propios labios; pero súbitamente interrumpió aquel gesto y extendiendo el brazo, esparció el contenido del vaso lenta y solemnemente a los pies de la Juno.

—¡Eso es una libación! —exclamé.

El conde, sin contestar, se marchó con paso lento».

Al día siguiente el conde hace que la estatua de Juno sea trasladada al «casino»: «El casino era un pabellón abandonado, construido a imitación —muy bien lograda— de un templo jónico, donde los antepasados de Marco debieron reunirse a menudo para beber refrescos en finos vasos de Venecia y escuchar madrigales. Albergaba algunos polvorientos fragmentos de esculturas antiguas, pero sus amplias dimensiones le permitían acoger una colección más valiosa, de la cual la Juno podía ser el glorioso centro. La bella imagen quedó instalada allí, de pie y con toda su majestuosa serenidad.»

Y allí —en ese pabellón que equivale, en realzada versión, al pedestal sobre el que Peyrehorade colocó a la Venus de Ille—, el conde Valeri comienza a prestar culto a la estatua y, a su través, a todos los dioses del mundo antiguo. En una ocasión, al coincidir el narrador y Valeri en el Panteón romano, adaptado al culto católico, el conde expresa su admiración por la época en que los dioses y las diosas se instalaban en sus altares: «Y aquí está lo que nos han dado en lugar de ello —se encogió de hombros—. ¡Me gustaría arrancar sus cuadros, derribar sus candelabros y envenenar su agua bendita!» Ante las protestas del narrador, Valeri replica que «Se ha hablado mucho de las persecuciones paganas; pero los cristianos también han perseguido. ¡Y los antiguos dioses han sido adorados en las cavernas y en los bosques, tanto como los nuevos! ¡Aperecían en las torrentes, en la tierra, en el aire y en el agua! ¡Y también aquí puede encontrarlos un hijo de la vieja Italia!»

Una noche, el narrador sorprende a Valeri postrado, en el pabellón, ante la figura de Juno. En otra ocasión descubre, junto con su ahijada, que Valeri ha colocado un altar ante Juno con una losa de mármol antiguo, en la que hay manchas de sangre, lo cual les hace sospechar que Valeri ha sacrificado a la diosa a «algún inocente cordero o algo por el estilo». Este momento y la posterior huida de Valeri de su casa, de su mujer, marcan el *climax* de la tensión espiritual a la que el conde se ve sometido. Después sobreviene la distensión, el regreso al hogar y al cariño de Marta, la devolución de Juno a la tierra de donde fue extraída.

El escultor enamorado de la emperatriz de la China no incide, por supuesto, en las extremosidades del conde Valeri; pero su adorativo comportamiento ante el busto de porcelana se asemeja en algún punto a del joven romano o al del viejo Peyrehorade: «Y Recaredo sentía orgullo de poseer su porcelana. Le haría un gabinete especial, para que viviese y reinase sola, como en el Louvre la Venus de Milo, triunfadora, cobijada imperialmente por el plafón de su recinto sagrado.»

Obsérvese bien —porque no deja de ser significativo— que aunque se trate de una emperatriz china, la estatuilla de Recaredo queda asimilada a una diosa pagana, con esa referencia a la Venus de Milo y su «recinto sagrado». De ahí la posibilidad de relacionar la narración de Rubén con las de Mérimée y James.

Efectivamente, Recaredo construye una especie de pequeño «recinto sagrado» para su emperatriz: «En un extremo del taller, formó un gabinete minúsculo, con biombos cubiertos de arrozales y de grullas. Predominaba la nota amarilla. Toda la gama, oro, fuego, ocre de Oriente, hoja de otoño, hasta el pálido que agoniza fundido en la

blancura. En el centro, sobre un pedestal dorado y negro, se alzaba riendo la exótica imperial. Alrededor de ella había colocado Recaredo todas las japonerías y curiosidades chinas. La cubría un gran quitasol nipón, pintado de camelias y de anchas rosas sangrientas.»

Ese «gabinete minúsculo» —recuérdese el valor de miniatura que asignamos, anteriormente, al cuento rubeniano comparado con los de Mérimée y James— equivale indudablemente al «casino» o pabellón en que Valeri hace colocar la estatua de Juno. Y así como la adoración del conde italiano por la diosa clásica asume un carácter de casi trágica tensión, la de Recaredo por su emperatriz se configura poco menos que burlesca y cómicamente: «Era cosa de risa, cuando el artista soñador, después de dejar la pipa y los cinceles, llegaba frente a la emperatriz, con las manos cruzadas sobre el pecho, a hacer zalemas. Era una pasión. En un plato de laca yokohamesa le ponía flores frescas todos los días. Tenía en momentos verdaderos arrobos delante del busto asiático, que le conmovía en su deleitable e inmóvil majestad. Estudiaba sus menores detalles: el caracol de la oreja, el arco del labio, la nariz pulida, el epicantus del párpado. ¡Un ídolo la famosa emperatriz!»

Lo que «era cosa de risa» se convierte en motivo de celos para Suzette: «Un día, las flores del plato de laca desaparecieron como por encanto.

—¿Quién ha quitado las flores? —gritó el artista desde el taller.

—Yo —dijo una voz vibradora.

Era Suzette, que entreabría una cortina, toda sonrosada y haciendo relampaguear sus ojos negros.»

Ese relampagueo, esa pasional tormenta acabará con una nota cómica: la del asesinato de la emperatriz, en medio de la alegría y de los besos de los reconciliados esposos. El contexto todo del cuento era suficiente para quitar cualquier impresión de violencia, y de ahí que, aunque la emperatriz quede reducida a añicos y sean pisoteados sus restos por Suzette, el tono del pasaje encaja perfectamente dentro del general del relato, no alterado jamás por ninguna estridencia. La devolución de Juno a la tierra (y no su destrucción) resulta mucho más patética que la «muerte» de la emperatriz china.

VI

El posible interés de una confrontación como la que he intentado establecer entre las tres narraciones, radicaría en cómo, a su través, es posible percibir con total acuidad y distinción el distinto tono de cada relato, de cada autor, de cada estilo.

El tono de «Le Vénus d'Ille» es inequívocamente trágico. Se trata de un relato allegable a otros del mismo autor, que tanto gustó de lo fantástico, de lo misterioso, de lo sobrenatural: «Il viccolo de Madame Lucrezia», «Les âmes du Purgatoire», «Vision de Charles XI», etc.

The last of the Valerii se caracteriza por su tono noblemente melancólico. El desenlace no es ni rotundamente trágico—como el de «La Vénus d'Ille»—, ni sonoramente regocijado—como el de «La emperatriz»—: es un desenlace feliz, pero no un pleno *happy end,* porque se adivina que aunque Valeri ha vuelto al amor de su mujer, conserva cierta añoranza de su pagana adoración por la diosa clásica, por Juno, según lo revela el hecho de guardar una mano de mármol desprendida de la bellísima estatua: «Nunca fue un hombre completamente moderno, si se quiere; pero un día, muchos años más tarde, cuando un visitante le interrogó acerca de la mano de mármol que figuraba en su vitrina de antigüedades, Marco Valeri asumió un aire grave y cerró el mueble con llave.

—Es la mano de una bella criatura a la que yo, en otros tiempos, admiré mucho—dijo.»

El tono del cuento de Rubén, según quedó ya apuntado, es más bien burlón, frívolo, divertido. El escritor nicaragüense tiene conciencia de que maneja un tema al que le iría mal cualquier pretenciosidad expresiva, y acomoda la forma ligera, musical y colorida a la menuda anécdota. Aquí triunfa por completo el amor, sin ninguna clase de reservas, y con la muerte de la emperatriz se borra toda sombra de amargura o de recelo. La conversión de la diosa pagana en imperial figurilla chinesca encaja perfectamente dentro del gusto modernista por lo oriental, dando oportunidad a Rubén para ese derroche de exótico colorido que supone la descripción del gabinete construido por Recaredo para la emperatriz. La Venus de Ille dominaba solitaria y terrible desde lo alto de su pedestal al aire libre. La Juno, adorada por Valeri, era la figura central de un conjunto de recuerdos clásicos, albergados en un pabellón cerrado. Su reducción a «minúsculo gabinete» en Rubén, responde a lo antes sugerido sobre el carácter de miniaturización amable con que este escritor plantea y expresa un tema de muy vieja y grave tradición literaria.

Precisamente la veriedad tonal e intencional con que Mérimée, James y Rubén manejaron el antiguo tema o mito del hombre y la estatua, justifica el interés que para el lector pueda suponer la confrontada lectura de los tres relatos. Se diría que, a su través, es posible percibir con claridad una vieja lección estilística: la de cómo un mismo tema se reviste de distintos sonidos, colores e intenciones, según la personalidad de quien lo trate. Mérimée se atiene sustancialmente a un viejí-

simo relato al que él sabe dar impresionante forma literaria, por cuanto la índole del tema, tal como le venía dado por la tradición, se adecuaba bien a su capacidad para expresar eficazmente lo trágico, lo misterioso y sobrenatural.

James adecua el motivo del hombre y de la estatua a su personal concepción estética. Norteamericano seducido por los ambientes europeos, sitúa la acción de su relato en la Roma que tanto amó y que tantas veces aparece en sus narraciones. Pocos escenarios como éste cabría encontrar, tan ajustados al talante y gustos clasicistas de James. De ahí, la personal entonación que el tema adquiere en sus manos, al presentarnos el caso de Valeri no sólo como un problema sentimental, del que es víctima su mujer; sino también como una cuestión de más alto porte, por lo que tiene de conflicto creencial, de choque de religiones. La fuerza sobrenatural que, en Mérimée, tiene la diosa pagana, apresadora del anillo del novio y violentamente desposada con él, se trueca aquí en esa otra fuerza espiritual que emana, sin violencia, de la estatua de Juno y que, en tal alto grado, altera el carácter y el vivir de Valeri.

En el cuento de Rubén prevalece el lado erótico, la exaltación del juvenil amor de Suzette y Recaredo, turbado fugazmente por la intromisión de la emperatriz china. Ha desaparecido toda posible connotación grave y trascendente. Se ha evaporado no sólo el tono trágico y misterioso de Mérimée, sino también el melancólico de James. La verdad es que Recaredo nunca tomó demasiado en serio su adoración por la emperatriz, y sus zalemas ante ella eran más bien «cosa de risa».

Esa risa es la que resuena en el cuento desde el principio al fin, a cargo no sólo de la enamorada pareja, sino también del mirlo que tienen en su casa y que, en la estructura modernista del relato, supone el adecuado equivalente sonoro de las restantes referencias plásticas.

En Mérimée, la estatua destruye al hombre, actúa como una irresistible y casi demoníaca potencia. En James, hay cierta nivelación de fuerzas: el hombre se siente dominado por la estatua, pero no del todo; y de ahí esa angustiada huida de Valeri que concluirá con su retorno al hogar, tras un proceso —no descrito— de esclarecimiento interior, de autoanálisis de sentimientos y conducta. El hecho de que, tras la inhumación de Juno, pasados los años, Valeri recuerde aún aquel episodio, da la medida de tal nivelación de fuerzas.

En Rubén, la estatua, el busto de la emperatriz, es ya algo tan minúsculo, tan reducido a la categoría de artístico juguete, que jamás podría competir con el hombre. De hecho, tan pronto como Recaredo

abandona el juego y entra en la realidad —el amor de Suzette—, la emperatriz de la China no cuenta para nada.

Para algunos preceptistas no parece haber más posibilidades que las de la tragedia, el drama y la comedia. En cierto modo, cabría incluir, sin demasiada violencia, cada uno de los tres relatos estudiados en cada uno de esos tres tradicionales casilleros. Entre el horror trágico de Mérimée y la riente comicidad de Rubén, James se atiene, una vez más en su extensa producción narrativa, al tono casi propio del drama.

MARIANO BAQUERO GOYANES
Mariano Vergara, 8. 4.º dcha.
MURCIA

RUBEN DARIO EN LA MUSICA

POR

FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ

A través de los centenarios, he ido estudiando lo que la música ha significado en nuestros poetas. Antes del estudio directo puse siempre la lectura seguida, desinteresada, del autor, lectura llena tantas veces de regocijo y de sorpresa. Esas lecturas —Unamuno, Valle-Inclán, Machado— eran siempre relecturas. No así en el caso de Rubén Darío, muy olvidado, casi sin testimonio en la memoria y hasta con rubor de ese su pequeño sitio en la memoria, porque la «Marcha triunfal», «Sonatina», «Juventud», surgieron en mi tiempo de muchacho, pero vencidas muy pronto por Juan Ramón. Apechugar con el tomo de las *Poesías completas* es un verdadero sacrificio. Lo que no molesta en los románticos, en Zorrilla, por ejemplo —la facundia hecha verborrea, el sucedáneo de la musicalidad—, es insoportable en el joven Rubén. Inevitablemente, leemos con perspectiva histórica, y como entre la verborrea y Rubén está la concisa, la verdadera musicalidad de Bécquer, la verborrea hiere. En el Rubén posterior ocurre algo parecido y tanto en la prosa como en el verso, aunque interese «doctrinalmente» como signo de la época su postura ante los viejos mitos o su exaltado nacionalismo. De vez en cuando, en prosa y en verso, se alzan palabras espléndidas. Unamuno, tan enemigo de la música, aparece definido de manera hondísima y musical, admirado por sus «profundos y melodiosos sones de órgano, que hubiesen regocijado al salmista».

No se quiebra el tono de conmemoración porque esa experiencia de lectura, más que fatigosa, sea común; pues en el caso de Rubén no se celebra este o aquel poema, sino su valor como despertador y catalizador de una nueva generación poética española. En esa línea tenemos que examinar su contribución a la música. Rubén Darío es muy hispano en su sordera ante la música: mucho más visual que oidor, no le vemos en Madrid ligado con los músicos. Sé positivamente que Tomás Bretón, director del Conservatorio, pertinaz defen-

sor del teatro lírico español en su proyección hacia América, vio en Rubén el posible colaborador, pero lo vio en vano. Ni en París, ni en Madrid, ni en Mallorca —no hay alusión a la Mallorca de Chopin—, le vemos en relación de camaradería, de amistad, con músicos, y de París no trae el mensaje que podíamos esperar. En ese enfrentamiento entre 98 y modernismo, en esa útil hipótesis de trabajo, el lado modernista estaba «obligado» a un mayor cariño por la música, y el incumplimiento de esa obligación puede achacarse, en parte, a Rubén. No es cuestión baladí: una de las causas del estancamiento de nuestro teatro lírico fue, sin duda alguna, la falta de unión, la falta de amistad entre poetas y músicos.

Esa falta de «audición» me parece que es un dato fundamental para una crítica de Rubén y del mundo modernista. Teóricamente, Rubén se siente discípulo del famoso programa de Verlaine: «De la musique avant toute chose, de la musique encore y toujours.» Se siente discípulo, pero lo expresa a medias; más bien mal. «He querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música: música de las ideas, música del verbo», dice en *El canto errante,* fechado en Madrid el año 1907. En las *Prosas profanas* iba a decir algo más, pero cae pronto en el tópico: «¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo? Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces. La gritería de trescientas ocas no te impedirá, Silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo el ruiseñor esté contento de tu melodía.» Entendemos lo que quiere decir, sí, pero la imprecisión es grave hasta que podamos creer firmemente en que si Rubén trunca la posible derivación hispánica, no sólo de Verlaine, sino también de Baudelaire, la causa está en ese predominio de la visualidad. Rubén, como hispánico, ha sido criado «visualmente» —ya señalaba Unamuno, y también lo hemos vivido nosotros, que el dibujo fuera obligatorio en la enseñanza media, mientras la música «viva», la de las canciones que se cantan, quedaba al margen—, y por eso, en su ambicioso poema juvenil sobre «El arte», la alusión a la música es eso: alusión, y no precisamente afortunada.

Rubén tenía «obligación» de ser wagneriano, porque lo fueron Baudelaire y Verlaine y porque el modernismo no puede entenderse sin él. Rubén cita a Wagner no «de oídas», sino «de leídas». Ahora bien, sin Wagner, sin *Lohengrin* concretamente, el tema del cisne, que Rubén consagra y del que todos heredan, sería inconcebible. Los años parisienses y madrileños de Rubén aparecen muy alborotados con la

polémica wagneriana, y, al menos como «tema» literario, el eco le llega a Rubén.

Citas musicales las hay a porrillo en los poemas de Rubén, pero casi todas son servidoras del tópico: arpas, laúdes, liras, aparecen sin cesar, y luego, en las «orientales», guzlas y bandurrias. No deja de ser graciosa la alusión al Strauss de los valses. En estos poemas, indudablemente, Rubén tiene «a la vista» los poemas que se leían en los salones y la música con la que se bailaba: el vals llega a América como un torbellino que une y desata; desata polacas y lanceros y ata las parejas: «¡Viva Strauss! y ¡viva el baile! ¡Viva el vals y las parejas! ¡Viva la sal resalada y que se junda la tierra!» De esa «visualidad» de los salones podemos, sí, espumar como gracioso el tema del clavicordio, gracioso, parecido, pero no en la hondura, al tema del arpa en Bécquer. Rubén ha «visto» las partituras sobre el clavicordio, pues por una vez es exacto en la cita de las músicas y de los nombres. La primera alusión en *Cantos de vida y esperanza* es tópica: «Lejano clavicordio que en silencio y olvido / no diste nunca al sueño la sublime sonata.» Luego, en el *Poema del otoño,* en el capítulo de «El clavicordio de la abuela», se logra un poema precioso, porque la cita musical exacta —«¡Notas de Lully y de Rameau!»— se encuadra en lo «visual» —«Va la manita en el teclado como si fuese un lirio alado»— y con un tinte de melancolía decadente que hubiera firmado Verlaine.

Este predominio de la «visualidad» se nota claramente en el contacto con lo popular. Cuando Rubén cuenta lo que ve —unas «boleras» en Mallorca—, da gusto leerle; pero, ¡Dios mío!, cuando fantasea sobre la seguidilla en *Prosas profanas,* se pierden todas las pistas. Para el modernismo, la cita de lo popular o la recepción de su espíritu —piénsese en las coplas de Antonio y de Manuel Machado— es el encuentro no con la música de los conciertos, pero sí con la música real que llevan adentro. Falla esto en Rubén, y sería un excelente tema para la crítica literaria el examen de las consecuencias de ese fallo. No puede suplirlo suficientemente la vaguedad de lo «oriental».

Sí es interesante recordar, justamente, que por parte de los músicos ha habido culpable lejanía respecto a Rubén Darío. En esos años, los músicos españoles están buscando, tardíamente, la música para Bécquer y para Campoamor; ocurre esto con Joaquín Turina, y es una lástima, porque Rubén pudo inspirarle muchas cosas. No pienso, ciertamente, en la «canción»: hubieran sido fáciles las músicas para los poemas breves, pero era lógico irse a la fuente, a Bécquer. Pienso

en un cierto teatro «modernista», pues sé que Turina, cuando llevaba en la cabeza *Jardín de Oriente,* pensaba en las «orientales» de Rubén. Pudo hacerse mucho en el *ballet,* y hasta en el poema sinfónico, apoyado en los hallazgos verbales y en el ambiente de la «Marcha triunfal». El «ballet» *Sonatina,* de Ernesto Halffter, me dicen que va a llamarse «rubeniana»; no hace mucha falta el cambio, pues toda su deliciosa música es una muy bella evocación del famoso poema de la princesa y su tristeza. En todo caso, la conmemoración de Rubén Darío sirve para plantear, una vez más, ese tema de la música en nuestras letras, significativo en grado sumo.

Federico Sopeña
Iglesia de la Ciudad Universitaria
Madrid

UN ANALISIS ESTRUCTURAL DEL POEMA «A ROOSEVELT»

POR

KEITH ELLIS

Pocos poemas de Darío han sobrepasado la fama de su poema «A Roosevelt» (1). Desarrollando un tema que era de actualidad palpitante en el año 1904, en que fue escrito, el poema se hizo popular inmediatamente y se ha venido citando como ejemplo de una manifestación literaria de un gran problema político-social nacido de las relaciones entre los Estados Unidos e Hispanoamérica. Me parece que, a pesar de su popularidad y de los innumerables comentarios que se le han dedicado, puede todavía intentarse un análisis más completo y otra interpretación del poema. Creo que un examen detallado de la composición hará resaltar algunas contradicciones en la última parte del poema donde Darío desarrolla la caracterización de Hispanoamérica, y que un estudio cuidadoso de estas contradicciones nos acercará a un conocimiento más amplio del significado del poema.

La situación dramática se establece en la estrofa inicial. El poeta se dirige a Roosevelt al cual ve como una amenaza a «la América ingenua». Le presenta como «cazador» en referencia específica a su pasión por la caza y simbólica a su política de expansionismo agresivo. La invocación «voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman» explica el tono predicador en que ha de dirigirse al Roosevelt contradictorio en cuyo carácter predomina Nemrod, el cazador legendario, símbolo de la tiranía. Los Estados Unidos están personificados explícitamente en Roosevelt, la acusación se hace específica y el carácter de Hispanoamérica, tal y como se va a desarrollar más tarde en el poema, queda recapitulado en la segunda parte de la estrofa:

Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español.

El contraste entre los dos pueblos se subraya en la segunda estrofa, al dar a Roosevelt algunos rasgos directamente opuestos a los conte-

(1) ALFONSO MÉNDEZ PLANCARTE: *Poesías completas.* Aguilar. Madrid, 1961; pp. 720 y 721. Todas las referencias al poema se encuentran en este texto.

nidos en «ingenua». El es «soberbio» y «hábil»; al rechazar a Tolstoy se opone lo sencillo y lo pacífico al tiempo que Hispanoamérica viene a identificarse con estos atributos. El ansia de Roosevelt por la caza está presentada de forma hiperbólica en la doble referencia a los grandes conquistadores Alejandro y Nabucodonosor. En tres versos paralelamente construidos se define su actitud de patente agresión antes de ser repudiada por el «No» desafiador, el cual, a pesar de que completa la métrica romance de la estrofa, está colocado aparte. El acortamiento gradual de los versos desde catorce sílabas al principio del poema a diez y a ocho, con el consiguiente apresuramiento rítmico, realza la cualidad climática del «No». Como frase aparte adquiere un acento propio enfático y hace resaltar la asonancia en «o», todo lo cual contribuye al tono predicador del poema. Los alejandrinos reaparecen en la tercera parte de la composición cuando el poeta describe, con imágenes de un poder temible, a los Estados Unidos en relación a Hispanoamérica:

Los Estados Unidos son potentes y grandes.
Cuando ellos se estremecen hay un hondo temblor
que pasa por las vértebras enormes de los Andes.
Si clamáis, se oye como el rugir del león.

Refiriéndose al reproche que Hugo hizo al general Grant, sugiere que el poderío imperialista de los Estados Unidos amenaza a las jóvenes repúblicas del sur. La fuerza física («[el] culto de Hércules»), la avaricia («el culto de Mammón») y la propaganda cínica («alumbrando el camino de la fácil conquista, / la libertad levanta su antorcha») cooperan a alcanzar esa meta (2).

En la parte final del poema Darío elabora la definición de Hispanoamérica dada en la primera estrofa. La América que se enfrenta a los Estados Unidos contiene la doble herencia —la indígena y la española—:

La América del grande Moctezuma, del Inca,
la América fragante de Cristóbal Colón,
la América católica, la América española,
la América en que dijo el noble Guatemoc:
«Yo no estoy en un lecho de rosas»;

(2) La opinión implícita en este poema sobre los Estados Unidos constituye un claro resumen de las opiniones que Darío había expresado anteriormente a la composición de este poema. Véase José Agustín Balseiro: «Arieles y Calibanes», en *Revista Hispánica Moderna*, núm. XXI, pp. 46-53. En la segunda edición de *Azul...* (1890), Darío había hecho hincapié en los valores materiales de los Estados Unidos, en su soneto a Walt Whitman, al iniciar el poema con las palabras: «En su país de hierro vive el gran viejo.» En su artículo «El triunfo de Calibán», publicado en *El Tiempo* (Buenos Aires, 20 de mayo de 1898), Darío desarrolla su teoría de la correspondencia entre los Estados Unidos y Calibán, que había indicado en *Los raros* (1896). Por esta y por otras razones que estudiaremos más tarde, la influencia de Rodó en la formulación de la actitud de Darío hacia los Estados Unidos no parece tan grande como suele suponerse.

y, sin embargo, el sentido de estos versos puede ser un tanto irónico al considerar el argumento lógico de todo el poema. El poeta se encara con Roosevelt al principio del poema ya que, al representar y personificar a los Estados Unidos, es «el futuro invasor de la América ingenua». Cuando Darío se refiere al factor español en la parte del poema últimamente tratada, de hecho invoca, si hemos de considerar toda la alusión histórica, a otro invasor de «la América ingenua». En la referencia a Guatemoc, yuxtapuesta como está al verso «la América católica, la América española», el conflicto se agudiza ya que el comentario de Guatemoc «Yo no estoy en un lecho de rosas» lo dirigió, según la tradición, a un compatriota mientras los dos eran torturados por los invasores españoles, queriendo indicar su deseo de no traicionar a su país. Hay complejidades importantes que deben de ser comprendidas antes de poder valorar la contribución de esta parte al significado del poema y al lugar del poema mismo en la obra de Darío.

Los quince primeros versos establecen el idealismo primordial, intrínseco y comprensivo del pueblo hispanoamericano. El primero de los atributos que el poeta encuentra en América es que, al contrario de los Estados Unidos, «tenía poetas desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl». El interés por el idealismo social sugerido en la referencia al rey-poeta chichimeca (que no era un «rey burgués» y, por tanto, no era representante de un ideal materialista) se mantiene en la alusión a su conocimiento de la Atlántida, o sea, la suprema mancomunidad de Platón. Las referencias a la devoción de Hispanoamérica por las enseñanzas de Baco sobre su inclinación a la poesía, la música y la alegría y el mensaje de las musas y las estrellas muestran el idealismo de la tradición artística que ha de ser a la vez sensual y espiritual, estética y religiosa. Esta descripción del idealismo hispanoamericano continúa al declarar el poeta que América «vive de luz, de fuego, de perfume, de amor». Los versos citados anteriormente refuerzan esta caracterización. Su estructura anafórica apunta que los adjetivos tienen un significado central, y que este significado, sugerido por los adjetivos explícitamente evaluadores, «grande», «fragante» y «noble», une estos versos al elevado espíritu idealista de los precedentes. El aserto de Guatemoc debe ser interpretado de acuerdo con este espíritu. Moctezuma, el Inca, los elementos español y católico de América, Cristóbal Colón y Guatemoc representan aquí la búsqueda de un ideal heroico; y las palabras «Yo no estoy en un lecho de rosas» no aluden a la identidad de los torturadores, sino más bien y únicamente al heroísmo de Guatemoc. Por tanto, a pesar de que los versos carecen de fuerza lógica al considerar la relación política entre los invasores españoles y Guatemoc, sirven de forma efectiva para dar un significado

consistente con el resto de la tercera parte del poema. Como algunos aspectos del contexto político son de importancia secundaria, el tema del idealismo es, por consiguiente, más pronunciado.

En estos quince primeros versos hay grupos anafóricos conteniendo frases adjetivales aliterativas que cantan la gloriosa herencia de Hispanoamérica. El pasaje culmina con fuerza dramática en el verso quince, donde a los Estados Unidos, llamados «hombres de ojos sajones y alma bárbara», se les dice que esta herencia todavía «vive» en la América hispana. Debido a las numerosas frases amplificativas insertas en esta extensa oración entre «Más la América nuestra» y «vive», esta palabra llega a adquirir un efecto climático considerable (3). A «vive» le sigue una serie de verbos indicando los actos que hacen a Hispanoamérica invulnerable a Roosevelt, quien, al final del poema, como al principio, personifica a los Estados Unidos. El verso final del poema,

Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!

recopila en el símbolo «Dios» la diferencia esencial entre el pueblo de Hispanoamérica y el de los Estados Unidos: la falta en el último de ideales verdaderos (4). La preponderancia de figuras retóricas y la estructura climática de esta parte del poema crean un nivel de expresión más elevado que el que se encuentra en la parte que caracteriza a los Estados Unidos. La diferencia entre los niveles de expresión es en sí misma indicadora de la discrepancia entre los ideales vigentes de ambos pueblos.

Cuando se muestra de esta forma el alcance de la preocupación por lo ideal en «A Roosevelt», se hace evidente la relación del poema con gran parte de la poesía de Darío y se abre camino a la interpretación de otras composiciones del autor agrupadas comúnmente bajo la clasificación de «políticas». El parentesco del poema con «Salutación del optimista» y «Los cisnes» ha sido observado a menudo; y «Salutación al águila», aparecido dos años más tarde (1906), parece como una contradicción, que lo es sin duda en cuanto a la opinión dada de los Estados Unidos. Pero al examinar los poemas es manifiesto que una constante artística, basada en una percepción de lo ideal, está siempre presente. Esto es tan patente en la presentación de los Estados Unidos en «Salutación al águila» como lo es en su interpretación de Hispano-

---

(3) Su efecto, sin embargo, queda algo disminuido, ya que *vive* aparece anteriormente en la estrofa.

(4) ANDRÉS GONZÁLEZ-BLANCO, ed.: *Rubén Darío: Obras escogidas* (Madrid, 1910), vol. I, p. 377, y PEDRO SALINAS: *La poesía de Rubén Darío* (Buenos Aires, 1957), pp. 236-237, han comentado el efecto enfático de la asonancia en «o» en la palabra final *Dios*.

américa en «A Roosevelt». (5). En «Salutación al águila» trata favorablemente a los Estados Unidos y los coloca en posición para entrar en la visión idealista del panamericanismo que presenta en el poema (6). Todo el curso de su carrera poética indica que para él la unidad artística basada en un deseo o una manifestación de un ideal era más importante que la fidelidad de sus argumentos políticos. Esto explica su declaración de que algunas tendencias políticas expresadas en su poesía no eran más que «cosas de poetas» (7).

El papel dado a lo indígena en la percepción del ideal de Darío merece ser puesto de relieve. Ya en 1896 declaró que

> Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Utatlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro (8).

No nos debe sorprender, pues, que cuando Darío inició la caracterización de Hispanoamérica como un ideal, las imágenes del mundo indígena predominasen (9). Es tal vez por estilizar de esta manera a Hispanoamérica, que con toda seguridad se le puede llamar «el poeta de América» (10). Desde los tiempos de Darío, los poetas hispanoamericanos han prestado más atención a los temas indígenas y están demostrando de forma distinta a la de Darío y a veces tan convincente que en ellos «hay poesía».

Así, en el poema «A Roosevelt», Hispanoamérica y los Estados Unidos aparecen en planos opuestos, y, al haber sido escrito en un

(5) Durante este período, Darío expresó, en prosa, la opinión que había dado de Roosevelt en el poema de 1904. En «Dilucidaciones», *Canto errante* (1907), califica a Roosevelt de «terrible cazador», y tres años más tarde, en su ensayo «Roosevelt en París», de *Obras completas*, II (Afrodisio Aguado; Madrid, 1950), pp. 671-679, se refiere a él como «gran cazador» y «Nemrod». Al aparecer este artículo, José Santos Zelaya escribió en una carta a Darío: «Creo conveniente mandar a todas partes el número del *Paris Journal* en que se publica su artículo, para que sea conocido y se vea el patriotismo de usted y lo malparado que queda el ex presidente Roosevelt.» (ALBERTO GHIRALDO: *El archivo de Rubén Darío*. Santiago, 1940; p. 2236.)

(6) «Yo panamericanicé», dijo Darío de su «Salutación al águila» en una carta a la esposa de Lugones. (Véase SALINAS, *Op. cit.*, p. 241.)

(7) *Obras completas*, XXII; Madrid, 1919; p. 75.

(8) *Poesías completas*, pp. 612-613. Esta teoría la llevó a la práctica anteriormente en el poema «Caupolicán», de 1889.

(9) Para una teoría del uso de lo indígena en este poema, véase LUIS MONGUIÓ: «El origen de unos versos de "A Roosevelt"», en *Hispania*, núm. XXXVIII, pp. 424-426. Puede verse también el artículo del profesor JOSÉ JUAN ARROM, «El trasfondo indígena de la poesía de Rubén Darío», leído en febrero de 1967 en la Universidad de Toronto.

(10) En su esfuerzo para poner de relieve la tradición grecorromana en Hispanoamérica, Rodó no prestó semejante atención al elemento indígena de Hispanoamérica.

período de gran aprensión a las maniobras de los Estados Unidos, el poema se presta a ser clasificado como político. Pero los elementos que lo componen: la musicalidad, como de himno, de su alabanza a Hispanoamérica resonando sobre la solemne descripción sermoneadora de los agresivos Estados Unidos, y el sacrificio de la fuerza lógica de los argumentos políticos a la acumulación coherente de imágenes que representan lo ideal, todo esto coloca al poema dentro de la tendencia predominante de la poesía de Darío, y explica el aserto hecho en el prefacio a *Cantos de vida y esperanza* de que la composición «queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes» (11).

Keith Ellis
University of Toronto
(USA)

(11) *Poesías completas*, p. 704.

RUBEN DARIO Y LA LITERATURA INFANTIL

POR

CARMEN BRAVO-VILLASANTE

Nicaragua es tierra de poetas. No exageramos si decimos que antes de Rubén Darío (1867-1916), el gran poeta nicaragüense, no había nada en la literatura infantil, y después, todo. Los poetas como Rubén Darío son de tales dimensiones, que su sombra se proyecta sobre la tierra que le crió, cobijando toda la poesía.

Unicamente el folklore nicaragüense, alegre y pintoresco como todas las manifestaciones populares iberoamericanas, existía para los niños. El niño Rubén, sin duda, escuchó los cantares y corridos de su país, y oyó también la literatura que transmitían los viejos a los jóvenes, y guardó en el recuerdo los relatos de Juan Bueno y Juan Bobo, hasta que empezó a leer los libros españoles y se entusiasmó con los versos de Zorrilla y los poemas de Espronceda, y más tarde, con Campoamor y Núñez de Arce, maestros de su juventud y de muchos niños nicaragüenses, que además se habían instruido con las fábulas de Iriarte y Samaniego.

En el libro de *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo,* entre los recuerdos del poeta está el de su tío-abuelo el coronel Ramírez. «Por él aprendí pocos años más tarde a andar a caballo, conocí el hielo, los cuentos pintados para niños, las manzanas de California y el *champagne* de Francia.» Todo ello extraordinario, al parecer del pequeño, porque si no había visto nunca el hielo, ni las hermosas manzanas o la bebida exquisita, tampoco le era familiar literatura infantil impresa tan divertida como la de Rafael Pombo, al que, sin duda, hace alusión en los de «cuentos pintados».

Y poco después añade, al hacer inventario de sus lecturas infantiles y de los relatos que oyó: «Me contaban cuentos de ánimas en pena y aparecidos los dos únicos supervivientes: la Serapia y el indio Goyo», y refiere cómo la madre de su tía-abuela le hablaba de un fraile sin cabeza, de una mano peluda, que perseguía como una araña. Todos le infundían miedos con tradiciones y consejas extrañas, que le producían pesadillas.

«En un viejo armario encontré los primeros libros que leyera. Eran un *Quijote,* las obras de Moratín, *Las mil y una noches,* la Biblia;

los *Oficios,* de Cicerón; la *Corina,* de madame Staël; un tomo de comedias clásicas españolas y una novela terrorífica de ya no recuerdo qué autor, *La caverna Strozzi.* Extraordinaria y ardua mezcla de cosas para la cabeza de un niño.» Como el *champagne* y la literatura infantil.

El niño precoz que fue Rubén Darío hacía versos, que encerraba en una granada, y cuando pasaba la procesión del Domingo de Ramos de Semana Santa, la granada se abría y caía una lluvia de versos. A los catorce años ya era conocido en las repúblicas de Centroamérica como «el poeta niño». El mismo nos dice cómo por esta época escribía artículos políticos en el periódico *La Verdad,* de León, y cómo se encantaba «con la cigarrera Manuela, que, manipulando sus tabacos, me contaba los cuentos del príncipe Kamaralzamán y de la princesa Badura, del Caballo Volante, de los genios orientales, de las invenciones maravillosas de *Las mil y una noches...* Yo escuchaba atento las lindas fábulas, en la cocina, al desgranar del maíz.»

Los relatos de *Las mil y una noches* deslumbraron al niño poeta, al niño prodigio, que jamás olvidaría la magia oriental de estas narraciones fantásticas. Todavía en su artículo titulado «Parisina, *Joli* Paris» Rubén confiesa el descubrimiento asombroso de este libro:

«Uno de los primeros libros que despertaron mi imaginación de niño: *Las mil y una noches.* Uno de los preferidos libros que actualmente releo con invariable complacencia: *Las mil y una noches.* Allí concebí primeramente la verdadera realeza, la absoluta, la esplendorosa. Allí se me aparecieron, allí—y en los "nacimientos" o "presepios", con Melchor, Gaspar y Baltasar—, los verdaderos reyes, los reyes de los cuentos que empiezan: "Este era un rey..." Reyes de Oriente, magos extraordinarios; reyes que tienen jardines donde vagan, libres, leones y panteras, y en que hay pájaros de dulce encanto en jaulas de oro.»

Desde entonces Rubén comienza a usar el adjetivo «miliunanochesco», neologismo de su invención; habla de una «voluptuosidad miliunanochesca», de «hechizos miliunanochescos», y el adjetivo es sinónimo de algo extraordinario, refinado, exquisito, íntimamente unido al libro que le fascina, y cuando se dirige a los niños, siempre hijos de sus amigos, rememora el acento de *Las mil y una noches* para sus cuentos e historias mágicas.

La literatura infantil para Rubén Darío siempre es fantasía y magia, mundo fabuloso que viene del Oriente.

En «Un cuento para Jeanette», el poeta, como un viejo mago, advierte a la niña que es un cuento crepuscular que debe escuchar en silencio, «pues si intentas abrir los labios, volarán todos los papemo-

res del cuento». Con este conjuro para concitar la atención de la niña, equivalente a los matutines chilenos cuentísticos o a las fórmulas iniciales propiciatorias de todos los narradores del mundo, Rubén, que ha asombrado la imaginación infantil con esos raros e inusitados papemores, comienza el relato, al estilo de *Las mil y una noches,* y evoca la historia del rey de Belzor, en las islas Opalinas, más allá de la tierra de Camaralzamán. La hija es la princesa Vespertina, el lucero de la tarde, que desea casarse con el príncipe rojo, el Sol. Cuando la princesa va al encuentro del príncipe y se junta con él, ella desaparece, ya que el lucero vespertino cede a la luz del día luminoso.

Es natural que Rubén Darío sintiese la fascinación de los relatos orientales. En *Las mil y una noches* estaban todos los elementos caros a los poetas modernistas: fantasía sin límites, exotismo, belleza de gema, aristocratismo, y la extrañeza de lo fabuloso: cuento de hadas y de genios, maleficio y hechizo.

La literatura infantil era para Rubén un relato portentoso, aventura maravillosa o milagro religioso. La literatura infantil en el círculo mágico del poeta modernista se alimentaba de hadas, elfos, encantadores, reyes, príncipes y princesas y acontecimientos extraordinarios. Lo vulgar y lo prosaico estaban desterrados de esta literatura, y el poeta se dirigía a sus pequeñas amigas como oyentes o lectoras que podían comprender mejor que nadie toda la maravilla de sus palabras y figuraciones. Al mismo tiempo, Rubén hallaba en los cuentos antiguos de niños tanta cosa común con su credo artístico, que más de una vez aprovechaba el material que ésos le ofrecían para la creación literaria de adultos. La Bella durmiente del bosque, la Cenicienta, frases de Barba Azul, aparecen frecuentemente en sus relatos.

Como Rubén había leído tanto, las nuevas lecturas se combinan con la primitiva impresión del gran libro de *Las mil y una noches.* El mismo dice que a los catorce años, al darle un empleo en la Biblioteca Nacional, se dedicó vorazmente a la lectura: «Allí pasé largos meses leyendo todo lo posible, y entre todas las cosas que leí, *¡horrendo referens!,* fueron todas las introducciones de la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra y las principales obras de casi todos los clásicos de nuestra lengua»; de tal modo que, mucho más tarde, puede añadir con razón en la *Historia de mis libros:* «Al escribir *Cantos de vida y esperanza,* yo había explorado no solamente el campo de poéticas extranjeras, sino también los cancioneros antiguos, la obra ya completa, ya fragmentaria, de los primitivos de la poesía española...»

El arte oriental de *Las mil y una noches,* transvasado a Europa e injertado en las narraciones célticas de los libros de caballerías, sin

duda debió de atraer al joven lector, y hará que después, cuando se dirija a la infancia y a los jóvenes, siga usando la fórmula miliunanochesca, aunque ya unida a la caballeresca medieval.

El tópico del rey y las princesas que tienen que elegir pretendientes aparece repetidas veces en los cuentos de Rubén Darío. En el relato titulado «Este es el cuento de la sonrisa de la princesa Diamantina», dedicado a mademoiselle J. ... [será acaso la misma Jeanette de «Un cuento para Jeanette» (?)], las princesas ven desfilar príncipes y caballeros esplendorosos ante el trono y eligen maridos aristocráticos y poderosos. Unicamente la menor, la princesa Diamantina, queda hechizada ante la presencia luminosa de Heliodoro, el poeta, que escoge como esposo.

La magia de la poesía del lenguaje de Rubén, el poeta, pertenece al mundo mágico de los cuentos de hadas, de la *féerie* oriental pasada por Francia y por el Medievo español y un *Flos Sanctórum,* que entronca con los relatos de los códices. Así nace el «Cuento de Navidad. Historia prodigiosa de la princesa Psiquia. Según se halla escrita por Liborio, monje, en un códice de la abadía de San Hermancio, en Iliria». Escrito en un arcaico lenguaje medieval, al estilo de las narraciones e historias de caballerías, con una enorme influencia de *Las mil y una noches,* Rubén Darío nos hace la «Descripción de la beldad de Psiquia y de cómo su padre inició a la princesa en los secretos de la magia» y «De los varios modos que el rey empleó, para averiguar la causa de la desolación de la princesa, y cómo llegaron tres reyes vecinos».

Ya no sabemos si Rubén Darío escribe para los niños, para los adultos o para sí mismo. Lo cierto es que se recrea en el maravilloso relato, tópico de la literatura infantil tradicional: el rey con la hija triste, a la que hay que consolar dándole marido, que ha de venir desde lejanas tierras. El fragmento que copiamos a continuación puede dar idea de la reelaboración rubeniana del tema:

> Y como el soberano pensase ser cosas de amor las que tenían absorta y desolada a la princesa, mandó a cuatro de sus más fuertes trompeteros a tocar en la más alta de las torres de la ciudad, y hacia el lado que nace la aurora, cuatro sonoras trompetas de oro... Y poco a poco fueron llegando. Primeramente, un príncipe de la China, en un palanquín que venía por el aire y que tenía la forma de un pavo real, de modo que la cola, pintada naturalmente con todos los colores del arco iris, servíale de dosel incomparable, obra todo de unos espíritus que llaman genios. Y después, un príncipe de Mesopotamia, de gallardísima presencia, con ricos vestidos, y conducido en un carro lleno de piedras preciosas, como diamantes, rubíes, esmeraldas, crisoberilos, y la piedra peregrina y brillante dicha carbunclo. Y otros príncipes del país de Golconda, también bellos y dueños de indescripti-

bles pedrerías, y otro de Ormuz, que dejaba en el ambiente un suave y deleitoso perfume, porque su carroza y sus vestidos y todo él estaban adornados con las perlas del mar de su reino, las cuales despiden aromas excelentísimos como las más olorosas flores, y son preferidas por las hechiceras, nombradas fadas, cuando hacen como madrinas, presentes en las bodas de las hijas de los reyes orientales. Y luego, un príncipe de Persia...

La tristeza de la princesa no proviene de amor profano, sino de amor divino, y sólo el santo Tomás le susurra el nombre del verdadero Dios, y la princesa muere feliz conociendo el secreto.

Esta historia, que comenzaba oriental, Rubén la desvía, entrecruza, con su enorme capacidad para lograr híbridos literarios, el que es discípulo de múltiples influencias, hasta convertir en un relato de amor místico.

La magia del hechizo oriental cede el paso al milagro del cristianismo en el «Cuento de Nochebuena», con reminiscencias de las *Cantigas* de Alfonso X. Es la historia del hermano Longinos de Santa María, que el día de Navidad estaba en la aldea y se le hizo tarde. Como al regresar equivoque la senda y se encuentre ante el pesebre del Nacimiento con los tres coronados Magos con sus ofrendas, el pobre clérigo, desde el fondo de su corazón, ofrece al Niño sus lágrimas y sus oraciones, y el milagro resplandece cuando los reyes de Oriente ven brotar de los labios de Longinos las rosas de sus oraciones y los brillantes de sus lágrimas, por obra de la magia del amor y de la fe.

Más tarde Rubén volverá a tratar el mismo motivo en su conocidísimo poema, o leyenda religiosa, *La rosa niña,* que se transformó en rosa para ofrendarse al Señor, dedicada a mademoiselle Margarita M. Guido. Las bellas leyendas hagiográficas atraerán al poeta por lo que tienen de elemento sobrenatural y milagroso, junto con la belleza de la espiritualidad. «Los motivos del lobo», que relatan un episodio de la vida de San Francisco de Asís, y que es lugar común de las recitaciones infantiles escolares, nos trasladarán a un mundo lleno de posibilidades milagrosas, donde el más allá toma formas de realidad. Así hay que clasificar «La leyenda de San Martín», patrono de Buenos Aires, que el poeta ha tomado al vagar por «los jardines áureos de Jacobo de Vorágine».

Rubén Darío escribe explícitamente para los niños, mejor dicho para las niñas, a las que dedica sus poemas y baladas. Es una forma galante de dedicatoria, en aquel tiempo en que era costumbre escribir en los álbumes y en los abanicos. A las niñas, pequeñas mujercitas, dulces niñas amigas suyas, el poeta las adora, y tiernamente quiere

entretener. Para la niña Margarita Debayle, hija de su amigo, el doctor Debayle, Rubén escribe el poema refulgente de orientalismo y fantasía. Y el «Pequeño poema infantil», dedicado a Carmencita Calderón Gomar, es un prodigio de temas infantiles que hallarían fácil resonancia en la niña maravillada.

A este poema puede aplicarse el comentario que el mismo Rubén Darío hizo a su cuento «El velo de la reina Mab»: «Mi imaginación encontró asunto apropiado. El deslumbramiento shakesperiano me poseyó y realicé por primera vez el poema en prosa. Más que en ninguna de mis tentativas, en éste perseguí el ritmo y la sonoridad verbales, la transposición musical, hasta entonces —es un hecho reconocido— desconocida en la prosa castellana, pues las cadencias de algunos clásicos son, en sus desenvueltos períodos, otra cosa.»

Titania, Oberón y, sobre todo, el duendecillo Puck británico entran a formar parte del séquito de la Fantasía, con sus hadas. Pero sobre todo en la «Balada de la bella niña del Brasil», Ana Margarida, es donde vemos el total conocimiento que Rubén Darío tenía de todos los clásicos y figuras de la literatura infantil, pues hace alusiones a los pequeños protagonistas de *El pájaro azul,* de Maeterlinck, obra teatral destinada a los niños, y a la famosa ilustradora inglesa de libros infantiles:

... ...
para mí es Ana Margarida,
la niña bella del Brasil.
Dulce, dorada y primorosa,
infanta de lírico rey,
es una princesita rosa
que amara a Katy Grenaway.
Buscará por la eterna ley
el pájaro azul de Tyltil,
... ...

La capacidad cuentística de Rubén se manifiesta en otros cuentos que pueden servir para la infancia por su brevedad y su intención didáctica. Así «El nacimiento de la col», publicado en *La Tribuna,* de Buenos Aires, en 1893, en el que se opone la belleza de la rosa al utilitarismo de la berza, y el poeta lucha contra la vulgaridad de lo prosaico, y el cuento titulado «Las pérdidas de Juan Bueno», que vio la luz en 1892 en *El Heraldo,* de Costa Rica. Este cuento, inspirado en el folklore, nos da idea de la variedad narrativa de que era capaz Rubén, desde el relato maravilloso de fantasía hasta el cuento popular, si bien ésta no fuese la clase de cuento adecuado a su estilo.

Rubén Darío, como Martí, Gabriela Mistral, Horacio Quiroga, Juana de Ibarbourou y tantos grandes escritores de Iberoamérica, enriqueció la literatura infantil al poetizar y cantar para los niños. Él, dueño de la mayor riqueza verbal que haya podido poseer nunca un poeta, sencillísimo también cuando quiere despojarse de pompa retórica y hablar muy claro, demuestra al escribir para las niñas, sus amigas, que es un verdadero poeta, como aquella verdadera princesa del guisante del cuento de Andersen, de tan extraordinaria sensibilidad.

CARMEN BRAVO-VILLASANTE
Avenida de América, 10
MADRID

CENTENARIO

POR

FERNANDO QUIÑONES

BANDERA cócteles discursos nuestros
ilustres invitados corsé notable esfuerzo
del programa oficial entregas himno con
decoraciones himno
y luego hay que ir a.
Discursos y discursos.

Y cierto que dónde están ya
los cisnes tuyos y de Watteau tontos pájaros perfumistas,
que ahora podríamos escribir una Marcha Triunfal
con otra vuelta de los soldados.

Pero tú lo sabías como
sabías también esto, el niño de Metapa
debió jugar con todo esto alguna vez, *me imagino,* dirías,
esos discursos si es que lo hacen y no tendrán
nada que ver...

En París lo dirías acaso sonriendo
levantando una copa entre relampagueos de senos y adjetivos [grecolatinos,
o quizá lo dijiste esta misma mañana
entre los campesinos hacinados en el tren ganadero frenando junto [al lago ya no azul de Managua
o medio agonizando en el puerto de Cádiz
junto a don Eduardo de Ory
la grávida cabeza jadeante vacilando entre la luz rojiza del poniente [en el camarote
esa escala en la que ya no bajaste
y en la que alguien te vio como tú un día a Verlaine.

Tú lo sabías y esto nos contenía (querido Phocas)
y te confiere una definitiva autoridad sobre ellos
y una victoria
que lo es justo porque ellos no la entienden, viejo.

Managua-Madrid, 1967

FERNANDO QUIÑONES
María Auxiliadora, Bloque Azul
MADRID

CON DARIO, POR LOS CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA

POR

CARLOS MARTINEZ-BARBEITO

En la vida de Rubén se hace un alto. Las turbulencias y exaltaciones de la apasionada juventud, un erotismo precoz y agotador, los largos viajes, las muchas gentes, la vida social, los cargos públicos, escribir, escribir, el alcohol y las drogas, producen un día al poeta, ya en el umbral de la cuarentena, ese tedio del placer, esa fatiga de la carne, esa desgana del libertinaje que indefectiblemente vienen con la madurez y empañan de tristeza muchas almas próceres. La vida de Rubén se cuartea, se agujerea y se deshace. La vida se le pudre encima. Ha vivido demasiado.

Llega para él —¿por cuánto tiempo?— ese momento de mirar hacia adentro, de sentir que se han malbaratado unos años y unas fuerzas que ya no pueden recobrarse. Se siente náusea; el paladar se ha estragado. Por un momento, todo repugna. Los manjares y las bebidas fuertes asquean. Es preciso volver a la honrada sencillez del pan, a la transparencia del agua. Hay como una gran nostalgia de la niñez, de lo humano más simple, de la naturaleza pura. Se reniega de los sentidos y se proscriben las hinchazones de la sensualidad. ¿Hasta cuándo?

En ese momento, el momento de los *Cantos de vida y esperanza,* Rubén Darío mira hacia atrás y se le escapa un sollozo por la juventud perdida y por sus extravíos. Por

nuestros males todos hechos de carne y aromados de vino

y por

esa atroz amargura de no gustar de nada...

Quiero expresar mi angustia en versos que abolida
dirán mi juventud de rosas y de ensueños
y la desfloración amarga de mi vida,
por un vasto dolor y cuidados pequeños.

Tal es la situación de ánimo en que el poeta escribe los *Cantos de vida y esperanza,* a mitad del camino de su vida, cuando el haber

vivido mucho y el haber sufrido dolor que mustia y picazón que irrita, trae al paladar una gota de hiel:

Pasó ya el tiempo de la juvenil sonrisa:
¡Dejad al huracán mover mi corazón!

sigue precisando el poeta. Y luego, lamenta:

las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores,
y el duelo de mi corazón, triste de fiestas.

Tal es su cansancio y tal su hastío. El cansancio y el hastío de la felicidad abusada.

Huracanes le pide el corazón. Es decir, sacudimientos hondos y altos. No esa brisa fácil de lo voluptuoso que apenas si eriza la superficie de los sentidos. Los *Cantos de vida y esperanza* rezuman descontento. De sí mismo. De sus excesos. De la mezquindad del mundo, de las luchas pequeñas, de las preocupaciones y las penas mínimas. Huir. Huir. Y resistir. A los poetas les dice que no teman la insurrección de los impuros y los bajos. Esperad, oponedles

una tranquilidad de mar y cielo.

Es decir, la serenidad. Pero la serenidad es para los otros poetas. Para él no es bastante. El tiene que huir. Subir, volar montado en su ideal Pegaso. Sólo le satisfará una gloriosa explosión de oro y azul en las alturas; sólo puede respirar un infinito exultante, jubiloso y pánico. El sol, el cielo y el mar, allá lejos, allá arriba, puros, intocados, libres. Y allá arriba, deshacerse, estallar de luz y altura. Esa es el ansia de Rubén en los *Cantos de vida y esperanza.*

Pero en ningún libro de ningún poeta, como en ninguna vida de ningún hombre, hay un camino único. En Rubén, tampoco. Huye, pero vuelve. Sube, pero baja. Vuela, pero se arrastra. Grandeza y servidumbre humanas, hermosura total de lo humano, aceptada.

Por un momento, parecía abandonar, hastiado, a la mujer. Pero en seguida dice:

¡Carne, celeste carne de mujer!
(...) la vida se soporta,
tan doliente y tan corta,
solamente por eso:
¡roce, mordisco o beso
en ese pan divino (...)
En ella está la lira,
en ella está la rosa,

en ella está la ciencia armoniosa,
en ella se respira
el perfume vital de toda cosa.

La mujer y la gloria

concentran el misterio
del corazón del mundo.

La gloria también, porque ella, dice Rubén, justifica la vida y justifica al hombre. En la mujer y en la gloria, otras veces en el arte, encuentra fuerzas Rubén para seguir viviendo.

El Arte es el glorioso vencedor. Es el Arte
el que vence el espacio y el tiempo; su estandarte,
pueblos, es del espíritu el azul oriflama.

Rubén se niega a morir. Se niega a hundirse en ninguna tiniebla y en ningún olvido. No son para él las prisiones. El es una criatura solar, un hijo del trópico y de la selva, un calenturiento, un ebrio de luz y fuerza. Y dice:

Helios,
portaestandarte
de Dios, padre del Arte,
la paz es imposible, mas el amor eterno.
Danos siempre el anhelo de la vida
y una chispa sagrada de tu antorcha encendida
con que esquivar podamos la entrada del infierno.

Bien claro está que el infierno no es para Rubén el infierno del fuego, sino el infierno de la oscuridad y el frío. Parece que Rubén puede perderlo todo, menos la vida y la esperanza. Las dos cosas que canta en el mediodía de su vida. El dirá:

La vida es dura. Amarga y pesa.

pero en seguida gritará:

¡Mas es mía el alba de oro!

Y aunque al principio de los *Cantos,* al detenerse en medio del camino de su vida para mirar atrás y luego adelante, había declarado:

Peregrinó mi corazón y trajo
de la sagrada selva la armonía.

Y aunque habló luego con ansia de

la armonía del gran todo,

y aunque dijo que

la virtud está en ser sencillo y fuerte,

no era más que un deseo, un engañoso deseo.

Quien avance verso a verso por los *Cantos de vida y esperanza,* verá cómo Rubén se recupera de la transitoria serenidad. No será nunca un hombre sereno ni un hombre tranquilo y sólo en cierto modo será un hombre fuerte:

¡Oh, primavera sagrada!
¡Oh, gozo del don sagrado
de la vida!

Ese será su grito. Primavera y alba. Volver a empezar. Ser siempre joven, siempre nuevo, siempre vital y esperanzado, siempre gozador frenético. Y exclama jubiloso y lleno otra vez de pasión vital:

Epicúreos o soñadores,
amemos la gloriosa vida
coronada de flores
¡y siempre la antorcha encendida!

Y todavía:

Exprimamos de los racimos
de nuestra vida transitoria
los placeres por qué vivimos
y los champañas de la gloria.

Devanemos de amor los hilos,
hagamos, porque es bello, el bien,
y después durmamos tranquilos
por siempre jamás, amén.

Este es el verdadero programa vital de Rubén Darío, su verdadero credo, oscurecido a veces con unas invocaciones a la piedad, a la virtud y a la penitencia que ¿a quién convencerán? En esa exultancia tremenda, en esa explosiva fuerza vital está el Rubén de antes y de después; el Rubén de siempre. En los *Cantos de vida y esperanza* está la Cruz; está Dios, está María y están los santos. Pero detrás, el diablo hace guiños irónicos y es el que dice la última palabra. Y quien dice el demonio, dice el mundo y la carne.

Por otro lado surgen las demás ideas centrales y las demás contradiciones —tan lógicas— del libro. Rubén Darío, que en otro tiempo había sido

muy antiguo y muy moderno, audaz, cosmopolita,

se cansa de tanto cosmopolitismo y de tanta modernidad y, cerca ya de los cuarenta años, próximas aún sus largas estancias en España y su vuelta a la tierra americana, próxima también —no conviene olvidarlo— la catástrofe colonial española del 98, Rubén contempla la enorme pirámide de sus libros, el carrusel inmenso de sus versos, y parece renegar de ellos. Rubén se repliega en sí mismo. Vuelve a los orígenes. La Grecia antigua pasada por la Francia moderna —en rigor, una Grecia de opereta—; los sátiros, la flauta de pan, los jardines con mármoles gentiles; Leda, su cisne y todos los demás cisnes, la mitología estilo Luis XVI..., toda esa deliciosa evocación convencional, muy antigua y muy moderna y casi diríamos que sin edad, le aburren y defraudan. Demasiados mirtos, demasiadas estatuas y jarrones, demasiadas ninfas mirándose en los estanques y demasiadas siringas no tan agrestes como él quería, sino muy de salón, y de salón francés precisamente. Toda esa decoración pintada y estucada le empalaga como acabaría empalagándonos a todos. Y entonces siente latir en sus venas la oscura sangre indiana mezclada con la sangre española espesa, fuerte y ardiente como fuego líquido. El indigenismo americano, nunca exclusivo, sino siempre mezclado con la devoción de las viejas cosas españolas, le grita dentro de sí:

¡Soy un hijo de América; soy un nieto de España!

Y de repente, el cantor de los lagos de azul surcados de cisnes unánimes, el cantor de las desvaídas marquesas y de los clavicordios, el sátiro que persigue a las ninfas entre los mirtos, se arranca de encima toda esa faramalla decorativa y decadente y suelta una voz como un trueno. Anuncia un apocalipsis. El, vieja raza india, vieja raza española, mestizo perfecto y orgulloso, derriba de un manotazo los ídolos modernos y cosmopolitas. Impreca a Roosevelt. Deteneos, les dice a los americanos que amenazan engullirse a la sencilla indiada americana cristianizada y castellanizada por los conquistadores. Cierto, reconoce, que

Cuando ellos (los americanos) *se estremecen hay un hondo temblor*
que pasa por las vértebras enormes de los Andes.

Pero no todo es fuerza y materia. Hay un soplo divino que, según Rubén, les falta a los yanquis. Hay un Dios:

Se necesitaría, Roosevelt, ser Dios mismo,
el Riflero terrible y el fuerte Cazador
para poder tenernos en vuestras férreas garras.

La derrota española ante el poderío norteamericano, aun muy reciente cuando se escribían los *Cantos de vida y esperanza,* no impresiona a Darío. Para él sería sólo una derrota militar, pero el espíritu no había sido vencido. Seguía dándose la batalla en otros campos, en otros altos y luminosos campos.

Quedan siempre, en el Rubén de estos años, la vida y la esperanza:

La tierra está preñada de dolor tan profundo (...)
en un pozo de sombra la humanidad se encierra
con los rudos colosos del odio y de la guerra.

En un rapto cristiano, se le escapa:

¡Oh, señor Jesucristo!, ¿por qué tardas? ¿qué esperas?

Y muy cerca, ya otra vez paganizado:

Un gran apocalipsis horas futuras llena.
Ya surgirá vuestro Pegaso blanco.

Y, más literariamente aún, invoca a Don Quijote:

Rey de los hidalgos, señor de los tristes

en unas fervientes y arrebatadas letanías que invocan la pureza, la hidalguía, la generosidad, la verdad, el alma. La españolidad le quema por dentro. De sus dos sangres, es la que prefiere y la que exalta. Español, caballero a la española y católico a la española. No siempre, claro. Y trae a España a Cyrano de Bergerac:

Vienes a la tierra de la caballería.

Y trae al rey Oscar de Suecia. Y dibuja unos primorosos medallones con el perfil de Góngora, de Velázquez, de Goya y de Cervantes. Y dedica poemas a Manuel y Antonio Machado, a Juan Ramón Jiménez, al marqués de Bradomín, a Martínez Sierra y a Mariano de Cavia. España, siempre España en los *Cantos de vida y esperanza* y en todos los poemas del mismo volumen. Torrentes de voz, puñadas en el pecho, ojos inyectados para clamar las grandezas antiguas y futuras de España. Un canto fuerte, poderoso, optimista, lleno de vida

y esperanza. Anuncia un apocalipsis y una epifanía. Es la gran profecía de las razas hispánicas tras la aparatosa interpretación de la mecánica histórica del siglo xx. Es el canto del porvenir. Rubén voltea, furioso, las campanas a rebato. Eh, los continentes, en pie. Las razas, unidas en marcha hacia el porvenir, cantando hacia la luz predicha por las antorchas. Pero después del entusiasmo paroxístico, de la fiebre iluminada que le produce el hallarse en trance de profeta, de médium de una grandiosa revelación para el futuro, cuando invoca al hierro heroico y al fuego arrasador, un instante entrevé la realidad presente y desfallece. Y suspira tenue y blando:

¿Qué haremos los poetas sino buscar tus lagos?
A falta de laureles, son muy dulces las rosas.

Es la llamada constante de la sensualidad, el relajamiento de la tensión del luchador y del caudillo espiritual de pueblos y continentes. Pasa el cortejo. Resuenan los claros clarines. Ya viene oro y hierro. Sí, desde luego, la más hermosa sonríe al más fiero de los vencedores. Pero la vida no da para tanto. El poeta es débil; el hombre es flaco. Y

A falta de laureles, son muy dulces las rosas.

Dios. Sí, Dios no está con los cazadores de pueblos. Está con los tiernos indios del trópico, está con los caballeros españoles. Por un momento, está también con Rubén. Rubén es el que dice todo esto. Pero los *Cantos de vida y esperanza,* tan llenos de luz, tan llenos de fe, tan llenos de fuerza y de eso, de Vida y Esperanza, terminan con este contrapunto amargo, tenebroso, lúgubre, siniestro y lleno de mortal tristeza, la eterna tristeza de la poesía:

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
y el espanto seguro de estar mañana muerto
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber nunca a dónde vamos,
ni de dónde venimos!

El libro de un poeta no se escribe en un minuto, que es todo lo que dura un solo estado de ánimo. Un libro se escribe día a día durante muchos días. Y en esos días la hiperestesia del poeta percibe demasiadas llamadas de lo oscuro, de lo de delante y de atrás, de lo desconocido y lo ya sabido, de lo confuso, lo contradictorio y lo ma-

tizado. Tiene demasiados reflejos y cambiantes, demasiados estremecimientos de un instante, para que no pueda producirse más bien la selva tropical que el jardín francés. Los *Cantos de vida y esperanza* quieren tener un tono. Pero tienen mil. Quiere sonar en ellos una voz, pero resuenan muchas voces, muchos cánticos, muchos gemidos. En los *Cantos de vida y esperanza,* como en la mayoría de los libros surgidos de una necesidad, hay de todo. Sólo al claroscuro, sólo al tornasol, podremos verlo todo. Si transitamos por la senda más hollada no veremos más que un aspecto del boscaje. Pero más allá, los claros del bosque, los prados de un azul tierno, soleados y tibios, los pozos misteriosos, las grutas siniestras, las madrigueras de los monstruos crueles y los nidos de los pájaros más brillantes y libres y canoros, nos esperan también. No se puede escuchar únicamente los gorgoritos del ruiseñor ni el elegante bogar de los cisnes, sino que es fuerza prestar oídos al croar agorero del cuervo y al llanto de la tórtola melancólica según entre todos hemos convenido que lo sea. Toda esta pajarería trina o gime entre el ramaje de esa selva gigante y misteriosa de los *Cantos de vida y esperanza.*

CARLOS MARTÍNEZ-BARBEITO
Monte Esquinza, 37
MADRID

UNA POLEMICA RUBENIANA
(Nota para el estudio de la fama póstuma de Rubén)

POR

JORGE CAMPOS

La muerte de Rubén Darío hizo que el sentimiento de su desaparición floreciera en una fúnebre corona de duelos y homenajes que no sabemos se haya cuidado nadie de recoger de las columnas de periódicos y revistas donde el quehacer del gacetillero o el homenaje del poeta quisieron dejar constancia de su duelo. Han quedado como espléndida y dolorida muestra esos poemas que Alfonso Méndez Plancarte colocó como «guirnalda liminar» a su cuidada edición de las *Poesías completas* del nicaragüense, tomadas de esos «fúnebres ramos» aún no visibles en su conjunto: Antonio Machado, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Luis Fernández Ardavín, Tomás Morales... (1).

La oleada de manifestaciones de dolor y adhesión lírica no tenía una significación esporádica, simple resonancia de un suceso al que se confiere gran importancia unos días para dejarle caer poco después, al exigirle paso a otra noticia de actualidad más o menos resonante. Por el contrario, respondían a la admiración que Rubén causaba en sus contemporáneos y en el alto grado de eso que denominamos «la fortuna» de un escritor, y que empieza a contar al otro día de su muerte.

Machado, Valle-Inclán, el propio Juan Ramón, no renegaron de su rubenianismo. Un grupo de poetas más jóvenes se continuaban proclamando con orgullo seguidores suyos. Hubo de pasar algún tiempo para que esa «fortuna» decayera y se negasen valores al poeta del colorismo y el verso brillante.

Por eso es más extraña la dureza del ataque que le lanzó, en abril de 1917, casi a un año de su muerte, ese hombre un tanto olvidado, trabajador tenaz, arbitrario en alguna ocasión, erudito otras, con algún desliz de pluma incomprensible, recio como el tópico que quiere caracterizar a lo aragonés: Julio Cejador.

El empellón contra la general estimación del poeta desaparecido se publicó en la revista madrileña *Nuevo Mundo* (2) bajo el título:

(1) RUBÉN DARÍO: *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmás. Aguilar. Madrid, 1967.

(2) *Nuevo Mundo*, núm. 1219, 18 de mayo de 1917.

El motivo impulsor es la desaparición del poeta argentino *Almafuerte* (Pedro B. Palacios), pero el sentimiento que le produce esta desaparición lo vuelve contra Rubén Darío, como dando salida a un viejo rencor producido por la distinta estimación que se hiciera, en vida, a ambos poetas. Leamos su comienzo:

> ALMAFUERTE HA MUERTO. ¿Quién era Almafuerte? A la muerte de Rubén Darío dijéronnos los poetas que había fallecido el último de los vates de lengua castellana y el más grande de los vates de la raza española. Ni era el último ni era el más grande. *Almafuerte* acaba de fallecer el último día de febrero en la ciudad de la Plata y *Almafuerte* era un vate más vate que Rubén Darío.
>
> El espíritu de Rubén, que *está* a estas horas *en la verdad*, como dicen con profunda filosofía en Aragón, lo sabe muy bien y ha abrazado ya al que la vanidad de artista en este mundo de la mentira no le dejó abrazar, y le ha saludado como niño al hombre, como poeta al vate, como mundano al solitario, como trovador delicado al terrible profeta...

Merece atención y elogio el hecho de que Cejador conociese y estimase así al solitario *Almafuerte,* poeta que en su propio país y dentro de su propia generación «nadaba contra la corriente», en frase de Anderson Imbert que ha caracterizado adecuadamente al recio e insobornable poeta argentino, que tiene algo de Unamuno, algo de Baroja, algo de Joaquín Costa..., sin ser ninguno de ellos. Poeta que no se dejó tentar por el decadentismo al que emparejaba con el afeminamiento y que, sin embargo, coincidía con los modernistas en la busca de innovaciones métricas o de lenguaje poético. Hombre que Anderson Imbert sintetiza en frases finales de su caracterización, que si no todas, alguna bien pudiera aplicarse a su panegirista del momento:

> Creía y no creía en la dignidad del hombre; creía y no creía en Dios y en un orden universal; creía y no creía en la posibilidad de una verdad; creía y no creía en el progreso moral; y así. Lo recio de su pensamiento estaba en la embestida, no importa para qué lado. Pensamiento mal articulado, pero rico en atisbos sobre la mala leche del hombre y las mentiras de la vida social. Es uno de los pocos poetas argentinos del siglo XIX que son estimados por los del siglo XX: lo admiró entonces y lo admiran todavía algunos jóvenes de hoy (3).

Lo que no era necesario era arremeter contra Rubén para enaltecer a *Almafuerte,* aunque el calor del embiste se explique perfectamente por la fuerza vital que aún mantiene la poesía de los dos, enredados

(3) *Historia de la literatura hispanoamericana,* I: «La colonia. Cien años de República», 5.ª ed. Fondo de Cultura Económica. México, Buenos Aires, 1965; páginas 274-275.

—sin voluntad suya— en la comparación y la polémica, el popular y el arrinconado. Arremetida en que no se llega a rebajar los méritos del nicaragüense, aunque bien bajos quedan al situar sobre ellos los del argentino:

> ... Buen género el de Rubén: soy de los que se postran ante su poesía. Pero *Almafuerte*, señores poetas modernistas o rubenianos, que no le conocéis o no le queréis conocer, es algo más, no es del género raro, es del género *único* y es del género de todos los grandes vates, que siempre fueron pocos y únicos, pero no raros.

Para Cejador, llevar la poesía al mundanismo de Rubén, cargarla con el atractivo París de sus días, el Versalles del siglo XVIII, la Alejandría decadente era algo muy inferior a la temática del solitario *Almafuerte*. Y aquí es donde descubre enteramente el fondo de un pensamiento que se ha disfrazado algo en los elogios, que ahora nos parece tienen mucho de concesión, cuando menos:

> Y era gran poeta, mucho mayor poeta que Rubén.

A continuación, su razonar se desvía de la dirección recta que lleva su argumentación para traer a la lid a otro solitario al que defiende de un injusto olvido: Gabriel y Galán, quien sin tanta violencia ni quizá personalidad como el poeta argentino también se ha mantenido lejos del exotismo y cosmopolitismo de la que podríamos llamar —y Cejador llamaba— escuela de Rubén, esa escuela a la que pasa a atacar con más fuerza y menos respeto que al maestro:

> En suma, Rubén Darío sigue y seguirá siendo gran poeta, pero su escuela ha muerto.

El Cejador polemista y firme defensor de sus opiniones cierra su artículo con cierta agresividad:

> No murió, pues, con Rubén, el último ni el más grande de los poetas de la raza hispana, señores modernistas. Diríase que todavía no se os asentó del todo la cabeza, cuando aún no podéis contemplar con serenos ojos y mirada firme a dos vates...

A esos dos vates, que eran *Almafuerte* y Gabriel Galán, a los que sin duda ninguna, don Julio Cejador ponía muy por encima de toda la pedrería y amplitud temática del modernismo.

☆

En la misma revista, unos meses después, hallamos otro artículo, respuesta directa al ataque de Cejador. Se titula *Los rubenianos,* y lo firma Emilio Carrére (4). Recordemos que éste es, en aquel momento,

(4) *Nuevo Mundo,* núm. 1231, 10 de agosto de 1917.

un poeta que tiene en su haber *El caballero de la muerte* y *Dietario sentimental,* y que había publicado una antología de la poesía de este tiempo que consideraba afín: *La corte de los poetas.*

Su respuesta es, en momentos, más polémica que serena, es una profesión de rubenianismo, que tiene interés, hasta en su tono, por reflejar los conceptos que movían a la poesía y los poetas en ese interregno entre la desaparición de Rubén y la madurez de los que iban a constituir la llamada generación del 27:

> Don Julio Cejador habla con menosprecio de Rubén Darío y ensalza con entusiasmo al poeta argentino *Almafuerte.* Esto hace vacilar mis convicciones estéticas: yo creía que Rubén era un mago del verso y *Almafuerte* un ramplón fabricante de cantables de un romanticismo trasnochado.
>
> El señor Cejador, tan admirado como filólogo, como crítico me parece de una escasa sensibilidad estética. Negar a Rubén es una blasfemia, una abominación. Rubén Darío es el poeta único de la lírica castellana, el ennoblecedor del verso, el brujo de las rimas, el que nos ha enseñado que el verso en sí es una obra artística...
>
> Rubén es infinitamente más grande que el viejo bardo Zorrilla, que Espronceda, que Campoamor, que Bécquer, y, claro es, que los poetas menores, como el señor Núñez de Arce, el señor Balart, el señor Cavestany.
>
> A mí no me sorprende. Rubén no puede ser nunca un poeta de muchedumbres. El poeta del vulgo es un temperamento rudimentario, capaz de perpetrar himnos ramplones a la bandera —no conozco ninguna canción patriótica que no sea mala—, elogiar a *El Dos de Mayo* y versos amatorios rimando ojos y enojos y alma y calma. Ved la fama de López García por sus décimas patrioteras, que todos saben de memoria, y la pedrea de ripios con que Espronceda nos acomete en la sarta de ramplonerías de su *Canto a Teresa.*
>
> Rubén no será nunca un vate de *Juegos florales* y de cachupinadas de piso tercero, ni sus versos pueden ser cantados por un orfeón.
>
> Completamente moderno y del porvenir, él nos ha marcado el camino a los rubenianos, que sin él estaríamos haciendo imitaciones de Bécquer y de Campoamor, que es lo que se hacía en España antes de *Prosas profanas.* Y los rubenianos somos Villaespesa, los Machado, Mesa, Canedo, Juan Ramón Jiménez, Valero Martín, Pérez de Ayala, Répide, Ardavín, Lloret y el hilvanador de estas líneas. A él se lo debemos todo, y seríamos ingratos no alzando nuestra voz cuando no se respeta debidamente la memoria del
>
> *Padre y maestro mágico*

La defensa de Carrére no profundiza. Rompe lanzas por un maestro, casi diríamos por un ídolo. Y dentro de los distintos aspectos que puede ofrecer Rubén no nos deja dudas cuál es el que prefiere: Quien escribió «Sonatina», «Los cisnes», «Marcha triunfal», «Canción de oto-

ño en primavera» y «Margarita» tiene un puesto de honor en el Parnaso castellano y no se le puede tratar como a cualquier chirle rimador.

Vista la discusión, con la limpieza de ambiente que permite el tiempo, no parece que estuviese muy equivocado Cejador en cuanto a la ignorancia que los poetas españoles tienen respecto a *Almafuerte;* Carrére no le discute. Sólo ve en él, como hemos leído, «un ramplón fabricante de cantables de un romanticismo trasnochado».

Bien vista está la adhesión de *Almafuerte* a lo romántico, pero ¿se deduce de un verdadero conocimiento o es simple acusación de vejez, producto de una noticia superficial de su poesía? Carrére sale en defensa de Rubén, y eso es lo que nos interesa en cuanto a la fortuna *post-mortem* del gran nicaragüense. En cuanto a Gabriel y Galán, se lo quita de encima con un elogio, no sabemos en qué medida sincero:

> ... el grande Gabriel y Galán que, verdaderamente, está un poco olvidado, siendo una de las más altas cumbres de la poesía universal.

☆

Un nuevo episodio de la polémica, que va perdiendo virulencia e interés. Es la respuesta de Cejador, que titula «En defensa de Rubén Darío» (5). En ella se exculpa de una acusación que reputa injusta: El —dice— no ha atacado a Rubén, sino a los rubenianos y modernistas. Al propio Carrére, que se halla entre ellos, le concede «gusto» y echa agua al vino de su primer arremetida.

De hecho la polémica ha terminado y el recio aragonés recoge velas, aunque con toda dignidad. Ha quedado patente que en aquel 1917 no es posible atacar a Rubén. Sus seguidores reaccionan saltando inmediatamente, con violencia, y aproximándose al ataque personal. Pero no creamos que se ha convencido ni que se han modificado sus ideas acerca de la tendencia modernista. Quien desee aumentar las noticias que surgen de esta polémica puede acudir a las páginas de su *Historia de la lengua y literatura castellana.* Pero aún hallamos otras dos pruebas de ello.

La primera, una carta del poeta puertorriqueño José de Diego, que el aragonés publica, sin relacionarla con la discusión que hemos comentado, pero que viene a corroborar sus ideas (6):

---

(5) *Nuevo Mundo,* núm. 1234, 31 de agosto de 1917.

(6) *Nuevo Mundo.* Fechada el 5 de febrero de 1918. El poeta puertorriqueño, interesante buscador de innovaciones, moriría en julio de ese mismo año, en Nueva York.

Rubén, magnífico, era un poeta de vidrio que sonaba bien por dondequiera y con cualquier luz resplandecía: ritmo y transparencia; luz interior, propia, original, sentimiento espontáneo, de las hondas fuentes de la vida poco y envuelto en nieblas. Para nuestra América, inútil: no prestó calor a un ideal ni levantó una energía nueva.

La opinión del poeta puertorriqueño apunta hacia algo que la actual crítica ha señalado en el modernismo y que se sale de la estrechez de nuestro tema: lo que el modernismo tenía de evasión de la realidad americana. Quizá hacia algo de eso iba también Cejador, como nos lo hace pensar su asimilación de Gabriel y Galán, poeta de menos elevación que Rubén, pero captador de problemas próximos, que podían hacer muy popular su poesía.

Recordemos que no otra era la actitud de Ortega respecto al modernismo, al reprocharle su indiferencia al medio, o en otros lugares de su obra, como al recomendar a Valle-Inclán el camino a seguir (7).

La otra prueba de que Cejador se quedaba con su idea dentro es la serie de artículos que, bajo el título común *La lírica española en la época modernista,* trataba de demostrar la inexistencia de modernismo en la poesía española. La tesis previa le hace forzar un tanto sus juicios sin que deje de tener valor su panorama, que creemos hoy olvidado, si no es que se le pueda llegar a calificar de desconocido.

Jorge Campos
General Pardiñas, 63
Madrid

(7) Véase el capitulillo «¿Fue el modernismo una desviación?», en *Historia de las literaturas europeas de vanguardia,* de Guillermo de Torre, aunque creo no recoge la crítica a Valle-Inclán.

VALLE-INCLAN Y SU VINCULACION CON EL MODERNISMO RUBENIANO

POR

OBDULIA GUERRERO

Al tratar del estilo modernista, siempre que nos refiramos a un escritor español o americano, tenemos que partir de Rubén Darío. El es, sin discusión, el artífice de esta estilística renovadora, que arrollará los viejos moldes. A todos los escritores españoles, prosistas y poetas, que nacen a las letras en ese momento de transición del siglo XIX al XX, se les conocerá primeramente con el nombre de «nuevos», de «raros», de «modernistas», en suma.

Más tarde se delimitan los campos, y viene la bifurcación: «modernistas» y «noventaiochistas».

Cierto que los modernistas hispanoamericanos buscaban una realidad estética, y los españoles, una realidad vital. A esta circunstancia no puede estar ajeno Valle-Inclán, el artista del 98, el más preclaro maestro en la nueva estética. La influencia rubeniana es patente, sin que por ello pierda su peculiar forma, que responde precisamente a su repulsa del medio ambiente social.

Incluso su carlismo respondía a su enemigo frente a lo corrompido oficial: el liberalismo reinante. En este criterio abunda don José Antonio Maravall (1), al puntualizar que:

> El modernismo de Valle-Inclán es una postura ante la sociedad, un recurso de literato que conscientemente asume una actitud ante la sociedad.

Y agrega:

> Desde la *Sonata de estío* hasta *La corte de los milagros* está presente el carlismo en su autor.

Pero ello queda patente, lo mismo en su ciclo galaico y más concretamente en sus *Comedias bárbaras,* cuyo estudio histórico político-social, quedó expuesto en mi trabajo «Sobre las comedias bárbaras»,

(1) JOSÉ A. MARAVALL: «La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán», en *Revista de Occidente* (homenaje a Valle-Inclán), núms. 44 y 45. pp. 225-254.

inserto en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS núms. 199-200, dedicado a Valle-Inclán.

Pero lo que ahora me interesa fundamentalmente es demostrar que Valle-Inclán, *en toda su obra literaria,* presenta una continuidad, basada, precisamente, en su vinculación con la sociedad que le tocó vivir. Maravall afirma:

> Tengamos en cuenta que en Valle-Inclán su propio ingrediente de modernismo, lejos de ser una simple cuestión estética, y menos aún una superficial moda literaria, es todo un problema social.

Por esta circunstancia se hacen precisas estas puntualizaciones que preceden, y otras que expondré a continuación, no con propósito de minimizar el *modernismo,* como obra rubeniana, pues soy la primera en proclamar —y con ello creo que me honro como española— que: *Rubén Darío fue el creador del movimiento modernista en España y en América.* Y que este movimiento llevaba implícitos, entre otras cosas:

a) Un afán de renovación literaria.

b) Una reacción contra los excesos del romanticismo y contra todo retoricismo.

c) Su absoluto respeto por la libertad y desenvolvimiento del individuo.

Cuyas tres premisas son consustanciales en el hacer literario del grupo noventaiochista: Unamuno, Baroja, Machado, *Azorín,* Valle-Inclán.

A. Machado acepta formas nuevas de expresión poética modernista. Significativo es el siguiente cuarteto de alejandrinos de su «Retrato»:

> *Adoro la hermosura, y en la moderna estética*
> *corté las viejas rosas del arte de Ronsard;*
> *mas no amo los afeites de la actual cosmética,*
> *ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.*

Se han considerado estos versos como una reprobación del estilo modernista, pero Henríquez Ureña (2) no lo estima así, «en su esencia misma ni en su aspiración renovadora de las formas de expresión»; y ya dice Machado que fue «en la moderna estética» donde cortó las rosas del huerto de Ronsard. Y agrega: «La flexibilidad rítmica y la variedad de cortes que hay en esos alejandrinos, cuya factura es típicamente modernista.»

---

(2) MAX HENRÍQUEZ UREÑA: *Breve historia del modernismo,* 1.ª ed. Fondo de Cultura Económica. México - Buenos Aires, 1954.

Ciertamente es así, pues lo que rechaza Machado son «los afeites de la actual cosmética», o dicho en otro lenguaje, el formalismo huero que el modernismo presentará a través de los malos poetas seguidores de Rubén.

También es cierto que Darío muestra unas complacencias de tipo sensual, aunque quintaesenciadas, que quedaban muy lejos de la expresión personalísima, ajena a todo artificio, de Antonio Machado, el poeta del 98, en su progresiva proyección hacia la máxima sencillez y la realidad más profundamente humana e incluso metafísica.

Parecida evolución se produce en Juan Ramón Jiménez, que se inicia con el modernismo y proseguirá en la persecución de «una poesía casi *sin forma,* alada, sutil, que se anticipa a las audacias de vanguardia», según reconoce el mismo Henríquez Ureña (...).

El secreto está en que ningún escritor puede sustraerse al hecho social de la época en que le tocó vivir. La obra literaria es, indiscutiblemente, un testimonio social, se lo proponga o no su autor. Debemos aclarar que «testimonio social» no significa la expresión de una ideología política, sino que es una preocupación y un sentimiento que informarán la obra literaria. Por eso, incluso en el Valle-Inclán modernista, como dice Maravall: «desde *Femeninas* hasta *Baza de espadas,* los temas de la sociedad y de la política tengan una relevancia grande y se explique la ulterior evolución de los mismos en la obra valleinclanesca desde la base de su primer planteamiento».

Concretándonos a sus *Sonatas,* podemos apreciar, como un *desajuste* entre el «fondo» y la «forma» que es, precisamente, la intrusión del humorismo. Por esta razón la estética modernista de las *Sonatas* es *sui géneris,* por el humorismo que las caracteriza, ajeno al modernismo clásico, rubeniano, y que en Valle se manifiesta, como consecuencia de los dos ingredientes (romanticismo-naturalismo), mas un *decadentismo* peculiar, sin matiz pesimista.

O sea que el neo-romanticismo valleinclanesco, por carecer de su ingrediente *natural,* el pesimismo, viene a configurar e incluso constituye la estructura y la realidad *aparencial* de sus *Sonatas.*

Este es el íntimo significado indudable de las *Memorias amables del marqués de Bradomín,* que le lleva, como puntualiza Galarreta (3), «a la desviación que, por sendero propio, realiza Valle-Inclán, de la lírica rubeniana».

He aquí la manifiesta burla de esa *realidad aparencial,* que tan claramente manifiesta Bradomín, cuando pone en duda por variados procedimientos, la fe, la credulidad o la convicción de los protagonistas.

---

(3) JUAN RUIZ DE GALARRETA: «El humorismo de Valle-Inclán», CUADERNOS HISPANOAMERICANOS (homenaje a Valle-Inclán), núms. 199-200, pp. 65-99.

Recordemos ese episodio, nimio aparentemente, en que este Don Juan católico toma, aunque con sonrisa incrédula, de manos de la joven campesina, el ramo de hierbas «que curan la saudade», y que colocará bajo la almohada de Concha, su amante de la *Sonata de otoño*. Esto nos lleva a afirmar con Ruiz de Galarreta:

> Así ocurre con el dramatismo de ese mundo legendario de supersticiones y milagros de su tradicionalista tierra gallega: el clima de tensión en que cuaja la fantasía milagrera, fervorosa y cándida de los aldeanos, de pronto toma un sesgo desvalorizador: la idealizada estampa de Adega, la campesina visionaria, que se entrega a un pordiosero en quien revive la figura de Jesús; la posesa del demonio, la que está enferma del «ramo cativo», como creen los aldeanos, revela, con su maternidad, la impostura mágica y milagrera que sus ensoñaciones habían despertado en este mundo primitivo de rústicos y pastores.

¿A qué responde esta visión irónica?

Estimo que esta actitud valorativa de su humorismo es la expresión de su actitud *crítica* ante la sociedad.

Bradomín es un «Don Juan feo, católico y sentimental». Los tres adjetivos responden a una idea antitradicional del donjuanismo. Don Juan siempre fue hermoso y gallardo, ajeno a todo sentimiento religioso; por eso se condena en su primera versión, la de Tirso. Si se salva con Zorrilla es, precisamente, a causa de la sociedad que le circunda. El romanticismo ambiente supone la rebeldía frente a los anquilosados postulados sociales. Esta sociedad, la de Don Juan Tenorio, *no podía condenarle* eternamente; ello hubiera ido contra sus más íntimas y anheladas aspiraciones. Por el contrario, la sociedad que le tocó vivir al «Burlador de Sevilla», de rígidos dogmas, con su proyección ultraterrena, hubiera considerado un sacrilegio el perdón del impío «vendaval erótico», capaz de todas las blasfemias y pecados contra la Iglesia, suprema encarnación terrena, expresión y símbolo de la vida eterna.

Y en nuestros días, Bradomín, el Don Juan *católico,* guardia noble de Su Santidad, no halla freno a su pasión erótica. Su fe religiosa es un hecho marginal a su vida: todos los pecados son posibles, incluso el incesto... Católico, sí, pero, ¿no queda así clara la burla de esta *realidad aparencial?*

Hace poco, en el escenario del María Guerrero, pudimos contemplar tres obras teatrales de Valle-Inclán, en las que cabe apreciar, *palpablemente,* este hecho tan significativo: la burla, el humorismo *crítico,* de que es exponente su farsa *La enamorada del rey,* que pertenece precisamente a la etapa de su teatro modernista.

La vida social, a niveles palaciegos, incluidas las instituciones puntales del Estado: Monarquía, Iglesia, Ejército, aristocracia, burocracia...,

salen a la vindicta pública en una pirueta jocosa, alegre y desenvuelta... Uno puede enamorarse del rey a condición de verlo de lejos y si le da a uno el sol en los ojos... El orondo señor obispo, en fraternal contubernio con el alto palatino, no ve más allá de sus narices...

Aún está lejos el «esperpento», pero no así el criticismo social, que es la médula del quehacer literario de Valle-Inclán. Por ello vuelvo a repetir, con absoluta convicción: la estilística valleinclanesca es la misma siempre, aunque, según las épocas, adopte perfiles humorista-burlescos o penetre, como punzante aguijón, hasta las conciencias a las que pretende «sacudir», en un supremo anhelo de mejoramiento social y humano.

He tomado *La enamorada del rey* como ejemplo por su proximidad a todos hoy. Ciertamente es una farsa «modernista», con su vinculación indudable con la comedia del arte italiana. Pero, si desconociésemos al autor y la contempláramos, ¿cabría atribuirla a un D'Annuzio, por ejemplo? Yo creo que no. Y ésta es la causa por la que vengo denominando modernismo *sui géneris* al de Valle-Inclán. No porque desee restarle importancia a la magna ofrenda que las letras hispanas, de España y América, recibimos del soberbio poeta nicaragüense, vate y maestro hasta nuestros días, del quehacer poético. Por el contrario quisiera que estas manifestaciones, a la vez que tratan de explicar al Valle-Inclán modernista, fueran mi testimonio de gratitud, como amante de las letras hispanas, a ese español, nacido en Nicaragua, que fue Rubén Darío.

Obdulia Guerrero
Máiquez, 26
Madrid

RÚBEN DARIO EN LA ISLA DE ORO

POR

CARLOS D. HAMILTON

Darío no ha recibido todavía el real homenaje debido a los clásicos de una literatura: el estudio completo y profundo de su obra. Se ha escrito muchísimo, demasiado, sobre el poeta «chorotega con manos de marqués»; pero entre eso hay mucha hojarasca, mucha anécdota no siempre traslucidora de la verdad honda y leyendas más o menos negras, insultantes para su mejoría de gran artista y de pobre hombre atormentado.

Entre esas leyendas, está la de la «superficialidad» puramente esteticista de Darío y de su movimiento modernista, frente a la ideología profunda del 98 español; y luego aquellas otras de que el poeta, como Poe, encontraba mayor inspiración en el alcohol, y la de la falta de sinceridad en sus convicciones religiosas.

Contra la primera leyenda, afirmaba don Miguel de Unamuno: «Le aconsejaban —a Darío— las *eternas* e *íntimas* inquietudes del *espíritu* y ellas le inspiraron sus más *profundos*, sus más íntimos poemas. No esas guitarradas que se suele citar cuando de su poesía se habla, eso de «la princesa está triste»..., o lo «del ala leve del leve abanico», que no pasan de cosquilleos a una frívola sensualidad acústica...» (1).

«Es muy común —decía yo en otro lugar (2)— encontrar entre los comentadores del Modernismo, a los que sólo piensan en el Darío, «muy siglo dieciocho», elegante, lujoso, versallesco, cosmopolita, ligero; pero olvidan la otra fase, la más honda, de mayor profundidad filosófica, de énfasis en el tema americano, y de creciente seriedad formal, desde sus *Cantos de vida y esperanza.* Y si se estudian seriamente los poemas posteriores y los póstumamente publicados, como la despedida «A Francisca», se puede observar no una «decadencia», como blasfemó alguien, sino una desnudez que va ganando en fuerza de expresión sincera, tanto más sentida y pura cuanto más se va despojando de adornos reverberantes».

(1) MIGUEL DE UNAMUNO: *La ofrenda lírica a Rubén Darío.* Madrid, 1916.

(2) CARLOS D. HAMILTON: *Nuevo lenguaje poético: de J. A. Silva a P. Neruda.* Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, 1965; p. 37.

El mismo Rubén llama la atención a los miopes lectores o críticos, cuando dice en sus «Dilucidaciones» a *El canto errante:* «Jamás he manifestado el culto exclusivo de la palabra por la palabra... La palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos; mas lo contiene todo por la virtud demiúrgica... Resumo: La poesía existirá mientras exista el problema de la vida y de la muerte» (3).

Ciertamente el gran modernista mexicano Enrique González Martínez no hablaba de Darío ni del modernismo —como quieren hacer creer algunos— cuando oponía el sabio búho a la gracia del cisne que «pasea su gracia más pero no siente» el alma del paisaje. Precisamente una de las creaciones del modernismo, y de Darío, es la manera profunda de tratar el paisaje; no solamente presintiendo en el paisaje un alma; sino, más aún, expresando la íntima y mística —misteriosa— comunión del alma y el paisaje.

El compatriota de Darío, Julio Icaza Tigerino, tiene razón cuando nos dice que «el paisaje que Rubén pinta directamente con su rica paleta de poeta, el paisaje que lleva en sus pupilas y en su alma, el que le presta sus colores y el que evoca en sus momentos de inspiración, el paisaje en que su pluma se solaza, se regocija y se entusiasma, es el paisaje tropical de su tierra nicaragüense»..., como en «Naturaleza tropical», una prosa no publicada en libro, que Icaza cita y de la cual justamente afirma que de ella arranca «la vigorosa prosa telúrica de *La vorágine* y *Canaima*»... (4).

Pero hay otros paisajes, si se quiere «menores», en la obra y en el alma de Darío: paisajes de Francia y de Chile, de Argentina y de Castilla, naturalmente no tan metidos en su alma como «el nicaragüense sol de encendidos oros» de su «Nicaragua natal»; pero a los que también canta y de los que recibe voces y colores para sus cantos.

Uno de esos paisajes, un sereno paisaje «junto al mar latino» tuvo tal fuerza de purificación para el alma del poeta enfermo y triste sin ya más primavera que cantar..., que llegó a hacer estallar en él una crisis religiosa y moral, en una accidentada y atormentada «conversión», no tan distante de la del «Pauvre Lélian»: el paisaje de Mallorca. En ese escenario romántico y sano, y en los días de abstención del vino, en la gimnasia de una lucha moral sincera, Rubén Darío escribió sus más límpidas páginas y preparó su espíritu para el acorde final.

---

(3) RUBÉN DARÍO: *Obras completas.* Aguilar. Madrid, 1952; pp. 777-778.

(4) JULIO ICAZA TIGERINO: *Los nocturnos de Rubén Darío.* Instituto de Cultura Hispánica. Madrid, 1965; p. 101.

Rubén Darío realizó tres viajes a las islas Baleares. Su primera estadía en Mallorca se prolonga de enero a abril de 1906. Luego va como miembro de la Delegación de Nicaragua a la Tercera Conferencia Panamericana de Río de Janeiro, donde compuso la «Salutación al Aguila». Visita Argentina y a sus amigos de *La Nación* y regresa a Madrid y a París. En enero de 1907, el poeta regresa a Palma de Mallorca, a los avejentados cuarenta años de su vida neurasténica, en busca de paz y de salud. Visita entonces la cueva del místico mallorquín Ramón Lull; recuerda los tristes amores del pobre tísico inmortal Chopin con *George Sand*, en la isla; vive en un chalet rodeado de pinos, en donde escribe «La canción de los pinos», uno de sus poemas más bellos; y prepara su libro *El canto errante*, mientras baña sus ojos y su neurastenia en el limpio azul mediterráneo. El mismo año vuelve a París, hace un viaje triunfal a Nicaragua y regresa a Madrid como embajador de su patria. Pronto dejan de llegar a tiempo los sueldos para sostener su fasto diplomático y se retira a vivir probremente en París.

En 1910, el año del Centenario de Argentina, Chile y México, Darío va como diplomático a México. Pero cae el gobierno amigo de Nicaragua y el poeta pasa unos meses en Cuba, Buenos Aires y París. En 1913, en el mes de agosto, comienza la pérfida explotación de los hermanos Guido: su fatal gira de *Mundial*. Falsos amigos lo explotan y exhiben, por capitales de Europa y de América, como a una gran águila enferma. A fines del año 1913, hastiado, cansado y quebrantado física y moralmente, abandona el loco París de sus amores y regresa a la beatitud de su Isla de Oro. Es una suprema peregrinación del gran poeta y del pobre hombre, con el afán desesperado de salvar su vida, las vidas, la temporal y la eterna.

Después de su visita a la Cartuja de Valldemosa, Darío se hace coser un hábito blanco que viste, y en el que posa para Zuloaga. El hábito es símbolo, para el poeta, de sus anhelos místicos. Porque, nauseado de Babilonias, Darío piensa seriamente encerrarse con sus remordimientos y sus esperanzas, en el claustro de paz, para limpiar su vida en el silencio penitente.

El demonio del alcohol y sus ímpetus paganos vuelven al asalto de la pobre alma tan noble y tan débil. Siente remordimientos, padece de amnesia temporal, y corre a la Cartuja para confesar, llorando, sus pecados. En el camino de regreso de Valldemosa a Palma, desciende del coche que lo conduce y, de rodillas, reza un Padrenuestro fervoroso, en mitad del camino. Pero, igual que su maestro

Verlaine, recae en las garras del vicio que lo va matando. Arturo Torres-Rioseco (5), comenta: «Parece que todos los momentos místicos de su existencia hubieran resucitado en estos días en una divina concentración y el poeta marchara en éxtasis por la vida. Pero como en el caso de Verlaine, blasfemo y místico, sus buenos propósitos, sus momentos de luz no duraban y otra vez volvía a buscar: «esos placeres que, aunque fugaces, dan por un momento el olvido de la continua tortura de ser hombre, sobre todo cuando se nace con el terrible mal de pensar».

Es el eco autobiográfico en «Lo fatal»:

Feliz el árbol que es apenas sensitivo,
y más la roca dura, porque ésa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

LA POESÍA DE LA ISLA DE ORO

La poesía escrita por Darío en Mallorca es distinta. Especialmente en los poemas escritos en los veinte días de abstención del alcohol, entre el 5 y el 25 de diciembre, tienen una lucidez, una claridad armoniosa, una perfección formal, una serenidad balsámica, sobre las heridas de su crisis desgarradora, como no pueden encontrarse en todo el resto de su obra.

El escritor Juan Sureda y su mujer pintora, Pilar Montaner de Sureda, acogen generosamente en su villa al poeta, enfermo de cirrosis, de hipocondría, de anemia cerebral, de los nervios y de hastío, y le cuidan como a un amado niño difícil.

Rubén, en su hábito blanco de Cartujo, en la tranquilidad hospitalaria de esta villa de buenos amigos, piensa en su quiebra física, moral y económica: («No tendré cómo mantener a Francisca y el niño y yo aparte»). Y esta dificultad económica es parte de los obstáculos para la total conversión de su vida de pecado habitual, con sus responsabilidades de marido y padre amante. Camina con su «fe a tientas», a pesar de que en París, Francisca Sánchez, la campesina abulense, había sido, en los designios de Dios, «que escreve direito por linhas tortas», el lazarillo de Dios en su sendero, para retornarlo a la fe de su niñez.

El 26 de diciembre de 1913 abandona su apacible refugio con dirección a Barcelona. Juan Sureda (6) escribe desde Valldemosa, el

(5) ARTURO TORRES-RIOSECO: *Vida y poesía de Rubén Darío.* Emecé. Buenos Aires, 1944; p. 123.
(6) ARTURO TORRES-RIOSECO: *Loc. cit.*

día de la Epifanía de 1914, a un amigo: «Llegó Rubén muy neurasténico. Sólo en enfermedades graves que pudiera tener pensaba. Fue *serenándose. Escribió.* Corrimos la isla». En una visita que el 7 de noviembre hicimos a Pollensa..., «Rubén cenó con otro amigo y bebió en exceso vino, y después aguardiente». A la noche siguiente, después de un hermoso paseo en barca, «se entregó de nuevo al alcohol. Como una cuba me lo volví a Valldemosa... Es mi casa, señor, un hogar cristiano. Es esta isla de costumbres morigeradas... Gracias a Dios tengo una mujer en el servicio desde hace cuarenta años. Nos quiere con delirio. Es hermana de leche de mi mujer. Se llama Francina. Esta se constituyó en enfermera de Rubén. Dejó éste de nuevo el alcohol. Volvía a una buena vida. *Escribió prosa y versos.* De éstos, unos titulados "La Cartuja", que quizá es lo mejor que ha escrito. De forma impecable. Vino Navidad. Andaba ya algunos días alborotado ...Y el día de Navidad empezó a beber ron de una botella que él mismo compró y escondió en su cuarto. El 26 de diciembre me intimó su marcha a Barcelona». Antes de embarcarse en Palma, se perdió de casa y un médico de la ciudad tuvo que recogerle de la calle. Sureda lo embarcó avisando al cónsul dominicano en Barcelona para que lo recibiese y lo instalara en la casa de su amigo el ex presidente Zelaya. Llegado a Barcelona, durante un mes no bebe. Y escribe diáfanamente.

Después de estos dolorosos recuerdos, examinaremos los poemas mallorquinos de Rubén y luego su prosa. Para concluir con nuestra opinión sobre la religiosidad y la sinceridad de su conversión, a mi juicio permanente, duradera hasta la muerte, a pesar de las reincidencias posteriores en la bebida que terminó por destruirle.

En este breve ensayo de homenaje no entraremos en detalles de crítica interna y externa para señalar cuáles son los poemas ciertamente escritos en las Baleares y cuáles son los grados de probabilidad de que otros hayan sido también escritos en Mallorca. Indico las páginas de las *Obras completas,* de Aguilar, Madrid, edición de Méndez Plancarte, 1952.

«Revelación» (p. 792); «Canción de la noche en el mar» (1099); «Pájaros de las islas» (1102); «Visión» (801); «Sueños» (1166); «La vida y la muerte» (1104); «Los olivos» (1164-66); «La Caridad» (1103-1104); «Estrofas de Mallorca» (1167); «Mater pulchra» (1168); «Eheu!» (820); «Lírica» (851); «Vésper» (819); «Versos de otoño» (816); «La canción de los pinos» (818); «Tatn mieux» (850); «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones» (Anvers, Buenos Aires, París, terminada en Mallorca, MCMVI) (831-839); «La Cartuja» (919); «Valldemosa» (927); «Poema del otoño» (857); «La canción de los

osos» (936); «Los pájaros de las islas» (1102); «Danzas gymnesianas» (944-46); «Los olivos» (1164-66); «A Remy de Gourmont» (839); «Los motivos del lobo» (?) (939). Estos son los poemas mallorquinos.

Antonio Oliver Belmás escribe: «Pero en el fondo y a pesar de las crisis, Darío era puro como un niño. Esta pureza de alma donde se refleja mejor es en lo que escribió en Mallorca...» (7).

El primer poema que parece haber brotado del alma de Rubén al contacto con la naturaleza mallorquina es «Revelación», que comienza:

En el acantilado de una roca
que se alza sobre el mar, yo lancé un grito
que de viento y de sal llenó mi boca:

a la visión azul de lo infinito,
al poniente magnífico y sangriento,
al rojo sol todo milagro y mito.

Yo sentí que sorbía en sol y viento
como una comunión de comuniones
que en mí hería sentido y pensamiento...

Es el comienzo de la cura en saludes del poeta. La sal purificadora y el viento del espíritu.

Hay críticos que señalan una escasez de paisaje en las obras de Darío. No sé cómo no han sabido leer. No hace falta emborronar cientos de páginas con detallada descripción de la naturaleza, a la manera de los realistas, para encontrar paisaje. Desde los simbolistas y los modernistas—en español desde *Azul...*, de Darío—, el paisaje es evocado en pinceladas breves y con lenguaje simbólico. El paisaje ya no será más una «naturaleza muerta»; sino naturaleza vivida por el alma de un artista. Uno de los primeros poemas en que el paisaje habla al poeta hastiado de malsanos refinamientos urbanos, es la hermosísima «Canción de los pinos»:

¡Oh pinos, oh hermanos en tierra y ambiente,
yo os amo! Sois dulces, sois buenos, sois graves.
Diríase un árbol que piensa y que siente,
mimado de auroras, poetas y aves...

Cuando en mis errantes pasos peregrinos
la Isla Dorada me ha dado un rincón
do soñar mis sueños, encontré los pinos,
los pinos amados de mi corazón.

(7) Antonio Oliver Belmás: *Este otro Rubén Darío.* Premio de Biografía. Aedos. Barcelona, 1960.

Románticos somos... ¿Quién que Es, no es romántico?
Aquel que no sienta ni amor ni dolor,
aquel que no sepa de beso ni cántico,
que se ahorque de un pino, será lo mejor...

Yo no. Yo persisto. Pretéritas normas
confirman mi anhelo, mi ser, mi existir.
¡Yo soy el amante de ensueños y formas
que viene de lejos y va al porvenir!

El poeta que, derrotado, engañado, explotado y derrumbado por la enfermedad, envilecido por la falsa adulación y atormentado por el temor a la muerte y la pobreza de la vida, podría haber llegado al suicidio; pero siente rejuvenecer su optimismo triunfal entre los pinos robustos de la Isla de Oro. «... ¡Mas es mía el Alba de Oro!»

La ciudad de Palma y el mar inspiraron breves poemas magistrales al poeta:

VESPER

Quietud, quietud... Ya la ciudad de oro
ha entrado en el misterio de la tarde.
La catedral es un gran relicario.
La bahía unifica sus cristales
en un azul de arcäicas mayúsculas
de los antifonarios y misales.
Las barcas pescadoras estilizan
el blancor de sus velas triangulares
y como un eco que dijera «Ulises»
junta alientos de flores y de sales.

Poemita clásico de perfección y anuncio ya de las vanguardias en las síntesis de sus nuevas metáforas complejas. Luego, el poeta medita junto al mar Mediterráneo, no el mar gris de la siesta del Trópico, sino el azul lago de Europa, Africa y Asia, que baña la placidez de las Baleares.

EHEU!

Aquí, junto al mar latino,
digo la verdad:
Siento en roca, aceite y vino,
yo mi antigüedad...

El conocerme a mí mismo,
ya me va costando
muchos momentos de abismo
y el cómo y el cuándo...

Y esta claridad latina
¿de qué me sirvió
a la entrada de la mina
del yo y el no yo?...

Como en medio de un desierto
me puse a clamar;
y miré al sol como muerto
y me eché a llorar.

Los «lúgubres atardeceres» de que habla a su amigo el pintor mexicano Ramos (8), con quien iba el poeta por los bosques «a cazar colores» e ilusiones, siempre deprimían su ánimo. Pero se sentía revivir con cada amanecer promisor. Como en la bucólica pintura virgiliana de «Valldemosa»:

Vago con los corderos y con las cabras trepo
como un pastor por estos montes de Valldemosa,
y entre olivares pingües y entre pinos de Alepo
diviso el mar azul que el sol baña de rosa.

Y en tanto que el Mediterráneo me acaricia
con su aliento yodado y su salino aroma,
creo mirar surgir una barca fenicia,
una vela de Grecia, un trirreme de Roma.

Y me saca de mi éxtasis en la dulce mañana
el oír que del campo cercano llegan unas
notas de evocadora melopea africana
que canta una payesa recogiendo aceitunas.

Pían los libres pájaros en los vecinos huertos;
se enredan las copiosas viñas a las higueras,
y muestra el sexual higo de labios entreabiertos
junto al ámbar quemado de las uvas postreras.

Plinio llama Baleares funda bellicosas
a estas islas hermanas de las islas Pytiusas;
yo sé que coronadas de pámpanos y rosas
aquí un tiempo danzaron ante la mar las musas.

Y si a esta región dieron Catarina y Raimundo
paz que a Cristo pidieron Raimundo y Catarina,
aún se oye el eco de la flauta que dio al mundo
con la música pánica vitalidad divina.

Alguien ha dicho que en el reposo de la Isla de Oro le hizo falta al poeta un tratamiento médico-científico contra el alcoholismo. ¿No

(8) Rubén Darío: «A un pintor», O. C., p. 825.

recuerdan que el poeta, hasta con el cabello gris se acercaba a los rosales del jardín? ¿Y que, mientras rezaba el rosario en la Cartuja mirando al mar, no podía dejar de mirar las viñas —¡ay, madres del vino!— junto a las aceitunas que dan óleo a las lámparas. Y no podía dejar de recordar a Pan junto a los místicos deliquios del beato alquimista Raimundo Lulio?

En su «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones», comenzada en Francia y terminada en Mallorca, le conversa de su vida en la isla y saltan las opuestas preocupaciones de su mente al verso fácil de su carta:

Hoy, héme aquí, en Mallorca, la terre dels forners,
como dice Mossén Cinto el gran Catalán.
Y desde aquí, señora, mis versos a ti van,
olorosos a sal marina y azahares,
al suave aliento de las islas Baleares.

Hay un martan azul como el Partejopeo;
y el azul celestial, vasto como un deseo,
su techo cristalino bruñe con sol de oro.
Aquí todo es alegre, fino, sano y sonoro...

Y en medio del huerto lejano del bullicio, «con arbolitos verdes llenos de mandarinas», rodeado de conejos y gallinas, le cuenta cómo observa en el mercado, cuando baja al pueblo, a las muchachas:

Las mallorquinas usan una modesta falda,
pañuelo a la cabeza y la trenza a la espalda...

«Payesas, con sus negros corpiños, con cuerpos de odaliscas y con ojos de niños»..., saludan «con un *bon dí tengui* gracioso, entre los cestos llenos de patatas y coles»... Se lamenta el poeta por haber llegado tarde a estas islas de paz.

La isla es florida y llena de encanto por todas partes.
Hay un aire propicio para todas las artes.
En Pollensa ha pintado Santiago Rusiñol
cosas de flor, de luz y de seda de sol.
Y hay villa de retiro espiritual famosa:
la literata Sand escribió en Valldemosa
un libro. Ignoro si vino aquí con Musset,
y si la vampiresa sufrió o gozó, no sé...

Y en nota agrega:

He leído ya el libro que hizo Aurora Dupín.
Fue Chopín el amante aquí ¡Pobre Chopín!

Y luego comenta pensando en su propia experiencia:

¿Por qué mi vida errante no me trajo a estas sanas
cosas antes de que las prematuras canas
de alma y cabeza hicieran de mí la mescolanza
formada de tristeza, de vida y esperanza?
¡Oh, qué buen mallorquín me sentiría ahora!
¡Oh, cómo gustaría sal de mar, miel de aurora,
al sentir como en un caracol en mi cráneo
el divino y eterno rumor mediterráneo!...

En el invierno de 1906-1907 escribe «Pájaros de las islas», en los que encuentra «una voluntad..., un arte secreto y una divina ciencia, gracia de eternidad».

Esa mescolanza de esperanza y muerte, de vida pagana y aliento cristiano encuentra un símbolo en «Los olivos» plantados en su huerto por la pintora Pilar de Sureda, su huésped.

Dice el poeta a Juan Sureda:

Los olivos que tu Pilar plantó son ciertos.
Son paganos, cristianos y modernos olivos,
que guardan los secretos deseos de los muertos
con gestos, voluntades y ademanes de vivos...

Pero, naturalmente, el poema central de toda su maravillosa obra mallorquí son los veinte cuartetos endecasílabos de «La Cartuja»:

Este vetusto monasterio ha visto,
secos de orar y pálidos de ayuno,
con el breviario y con el Santo Cristo,
a los callados hijos de San Bruno.

A los que en su existencia solitaria,
con la locura de la cruz y al vuelo
místicamente azul de la plegaria,
fueron a Dios en busca de consuelo.

... ...

¡Ah, fuera yo de esos que Dios quería,
y que Dios quiere cuando así le place,
dichosos ante el temeroso día
de losa fría y Requiescat in pace!

Poder matar el orgullo perverso
y el palpitar de la carne maligna,
todo por Dios, delante el universo,
con corazón que sufre y se resigna.

... ...

Y al fauno que hay en mí darle la ciencia
que al ángel hace estremecer las alas.
Por la oración y por la penitencia
poner en fuga a las diablesas malas...

El poeta —hombre sincero y cristiano— conoce sus flaquezas y pide a Dios «otros ojos, no estos ojos vivos que gozan en mirar»; otra sangre, que le deje «las venas de quietud y en paz los sesos»; otra boca, «y no esta boca en que vinos y besos aumentan gulas de hombre y de poeta».

Para, finalmente, quedar libre. Libre de sus diablesas que amó tanto y del fauno que en su juventud montó potro sin freno, libre en paz:

Y quedar libre de maldad y engaño,
y sentir una mano que me empuja
a la cueva que acoge al ermitaño
o al silencio y la paz de la Cartuja.

Pero muy pronto estará el poeta en París y responderá a Lugones «Cómo las ilusiones —reviven a los sones— del canto fraternal»; y en su «Pequeño poema del Carnaval» concluye:

Sepa la primavera
que mi alma es compañera
del sol que ella venera
y del supremo Pan. (Pudo agregar y del
Y que si Apolo ardiente [supremo Baco.)
la llama de repente,
contestará: ¡Presente,
mi capitán!

Sin embargo, sus caídas, como se verá luego, no indican falta de sinceridad en el remordimiento y el propósito, sino falta de fuerza de voluntad y de disciplina. Veremos cómo su conversión —religiosa y moral— de Mallorca le iluminará los últimos años y alentará en los últimos versos y los últimos supremos instantes.

La novela de la Isla de Oro

Darío escribió tres novelas. La primera, en colaboración con su amigo chileno, Eduardo Poirier, *Emelina,* que se llamó primero *Carne,* fue repudiada por Darío, pero reimpresa más tarde en París. La publicó en Chile en 1887. La segunda se titula *El hombre de oro* y fue escrita y publicada en Buenos Aires, en 1897, en la *Revista de la Bi-*

blioteca, fundada y dirigida por el gran escritor francés-argentino Paul Groussac. La tercera novela, escrita en Mallorca, se llamó *Oro de Mallorca* (1913). Oliver Belmás dice (9): «No reproducen las Obras Completas de los editores de Darío los varios capítulos de la novela *Oro de Mallorca,* que en la hospitalidad de los Sureda escribiera. Solamente Edelberto Torres nos transcribe un capítulo, recogido por Arévalo Martínez en Guatemala. Y en el IV fechado en París, enero de 1914, es donde aún mejor que entre todo lo epistolar de este tiempo se halla la lucha entre el creyente y el racionalista, entre el hombre formado católico y el hombre a quien la influencia de Montalvo y de los anticlericales de Centroamérica y de París le habían relajado la fe. Esta novela, como es sabido, es autobiográfica y el personaje central —Benjamín Itaspes—, una proyección de Darío». En dicho capítulo IV escribe Darío de su protagonista, su doble: «Se le presentó en el panorama de su memoria su niñez perfumada de leyenda religiosa, de ingenua devoción, de piadosas prácticas...».

Edelberto Torres (10) escribe sobre la gestación de esta novela:

> Los esposos Sureda, en quienes late un nobilísimo corazón y que intelectualmente están dotados de una gran capacidad comprensiva, no ahorran solicitud y cuidados con el exquisito neurótico. La voluntad de enmienda que por su parte pone, parece prometer una rectificación definitiva; pero sólo parece, porque en realidad la suspensión de la bebida dura apenas unos días.
>
> Sin embargo, trabaja, y después de muchos años se propone una empresa como aquella que dejó inconclusa en Buenos Aires, cuando intentó hacer una novela. (También *El hombre de oro* quedó inconclusa.) Ahora quiere hacer *la novela de su vida,* dejar marcado el itinerario de su existencia con más cuidado y prolijidad que lo hizo al dictar su autobiografía. Con ese ánimo, emprende la novela *Oro de Mallorca,* en la que Benjamín Itaspes, que lo representa, empieza a contar las incidencias de su dolorosa vida... Al dejarla inconclusa pone un velo imposible de descorrer sobre sus más íntimas angustias, esperanzas y satisfacciones, así como sobre su procedimiento mental de trabajo y otras reconditeces de su complejo espíritu.

El crítico argentino Alberto Ghiraldo publicó en la Editorial Zig-Zag, de Santiago de Chile, desgraciadamente sin fecha, la novela hasta entonces inédita *El hombre de oro,* fantasía bíblica en que «el hombre de oro» es Judas Iscariote, el traidor.

Bueno sería que, con ocasión de este centenario del poeta máximo de América, *La Nación,* de Buenos Aires, publicara en libro los capítulos de *Oro de Mallorca,* que vieron la luz en sus páginas hace

(9) OLIVER BELMÁS: *Op. cit.,* p. 306.

(10) EDELBERTO TORRES: *La dramática vida de Rubén Darío.* Editorial del Ministerio de Educación Pública. Guatemala, 1952.

setenta años, más el capítulo publicado en Guatemala por Rafael Arévalo Martínez. Se darían a conocer así siquiera los comienzos de esta novela que habría sido no sólo la mejor autobiografía de Rubén, sino la mejor novela americana, si no hubiera quedado truncada, como la vida del poeta.

Ghiraldo, en cambio, publica en la edición Zig-Zag ya citada, a continuación de la primera novela inédita, otro trabajo inédito de Darío, escrito en Mallorca y no comprendido en ninguna de las ediciones de sus *Obras completas*. Y, como dice el agudo especialista argentino, «merece figurar entre las mejores de sus páginas, por la observación, la emoción, la sinceridad y el sello personal con que han sido concebidas y escritas» (11).

La Isla de Oro

Esta prosa poética, también ideada como apuntes autobiográficos semi-novelados, se titula *La isla de Oro*. Consta de una introducción y cinco capítulos, titulados: «Jardines de España»; «*George Sand* y Chopin»; «Todavía sobre *George Sand*»; «El imperial filósofo»; «Soller: azul, velas, rocas». En total, seis paisajes de la naturaleza, y de la historia de Mallorca a través del alma de Darío.

En la introducción, Darío presenta a una compañera de viaje inglesa, Lady Perhaps, que recita al Dante sin acento, tal como pronuncia el español y el francés; y al poeta y crítico mallorquín Gabriel Alomar Villalonga, de hidalga cepa mallorquina, autor de *La columna de foc* y de conferencias y artículos sobre el futurismo.

Comienza el libro con una inicial iluminada como en los viejos misales de la catedral de Palma: «He aquí la isla en que detiene su esquife el argonauta del inmortal ensueño». La señora inglesa, a quien Darío alaba por citar nombres helénicos frente al mar latino, dice al poeta:

> —Usted viene, según me ha dicho, en busca de salud. Me parece que ésta le sobra..., por su aspecto y por su espíritu. Todo lo clásico es sano. Si espíritu vive en lo clásico, luego la salud está con usted.
>
> —Es, querida señora, de los ojos extraordinarios, que en este adorador de lo clásico hay un romántico que viene de muy lejos.
>
> —¿Desde dónde?
>
> —Desde el Cáucaso.
>
> —¿Y desde cuándo?
>
> —Desde Prometeo...,

(11) Alberto Ghiraldo: Prólogo a *El hombre de oro*. Zig-Zag. Santiago de Chile (sin fecha)

y cita a «Gabriel Alomar el Futurista», que ha escrito:

> «¿Por ventura, Prometeo no es la encarnación del eterno elemento romántico en medio de la cultura helénica?».

El poeta continúa el diálogo con la señora inglesa:

> —Lo clásico, lo romántico, lo simbolista, lo decadente, no son más que facetas del eterno diamante. Poesía.

Luego pasan a recordar una serie de personajes que han vivido algún tiempo en la Isla de Oro; Jovellanos, Grasset de Saint Sauveur..., *Jorge Sand* y Chopin..., Ole Bull el violinista, Piferrer, Cortada... Doré, Hübner, Haes, Verdaguer, Richepin, Albéniz, Granados, Rusiñol, Pin y Soler... Y agrega: «Pongamos, señora, nuestra parte de oro sobre el oro, nuestra parte de mirra sobre la mirra, nuestra parte de incienso sobe el incienso. Yo, por mi parte, he traído a revolar sobre estas aguas y entre estas flores a mi cisne familiar.»

«Hacía tiempo —continúa en "Jardines de España"—, que la inglesa era admiradora de las prosas y de los cuadros de ese catalán de seda», Santiago Rusiñol, con quien también pasean Darío y Lady Perhaps y el futurista Alomar. Rubén Darío, que se confiesa «siempre español por alma y por cabeza», aun los jardines de España y sostiene que la jardinería es una de las bellas artes. Su amigo Rusiñol, el «buen catalán que hizo a la luz sumisa—jardinero de ideas, jardinero de sol»—, dice al poeta: «... Y es que les jardins son el paitsatge posat en vers».

> Amo este «Damer Jardí» mallorquín, en el cual entre las flores y los árboles espesos y obscuros no hay más que una soledad en espera de inminente presencia que vaya con paso de meditación hacia la solitaria puerta que se abre en la claridad del fondo... Aquí para amar es bueno este asilo de verdores, de una composición arcaica, y en donde un aislado chorro de agua apenas humedece el paso de las horas...

La dama inglesa, en una excursión en grupo por la isla «en honor de *George Sand*», le dice a Darío que en su tiempo él se habría también enamorado de la «incómoda» escritora. Darío responde prontamente: «Lo dudo. Una literata casi no es una mujer: es un colega».

Darío trata duramente a la Sand y recuerda con enternecida lástima al pobre Chopin. Peregrina con curiosidad y admiración hacia los sitios donde el sabio y místico Raimundo Lulio escribió y soñó

la conversión del Oriente, y la playa desde donde atravesó el mar sobre su manto milagroso, como recuerda el romance tradicional, que cita el poeta:

...Sant Ramón benéy
Be se la pensava,
Adintre del mar
Ya en tira la capa
Ab lo bastonet
Gran vela aixecava.
Monjuich ho veu,
Bandera en posava.
Santa Catherina
Mol be repicava.
La Seu ho sentí
Correos enviava.
Tots los mercaders
Pujan a muralla.
Pensan que una nau,
Veuen qu'es un frare:
Veuen qu'es Ramón,
Que la mar pasava.

En el escenario pastoril del santo ermitaño medita Darío:

> Gozar de esas campiñas, hacerse un alma nueva, o, más bien, encontrarse, en lo hondo de sí mismo, un alma vieja, vieja y buena... ¿No estamos heridos de pasiones malas de los malos hombres ciudadanos? ¿No vemos que el contacto social trae siempre desilusiones y engaños?... Se necesita..., sobre todo, el apoyo desconocido, el báculo que nace entre nuestras manos de repetente, la *gracia.*

Pero añade, a renglón seguido:

> ¿Y si hubiese también una gracia pagana, una gracia pánica?... Los santos ermitaños supieron bien que los excelentes faunos no tienen nada que ver con las terriblecces del infierno.

La tragedia del poeta es que es un fauno con espíritu de ángel, que quisiera convertir en Eucaristía inmaculada el vino de su culto báquico. Le atormenta el terror de la eternidad, mientras la fe anda a tientas, a pesar de que en el fondo de su alma noble alumbra siempre una luz «de vida y esperanza».

¡OH, DIOS!

¡Oh, Dios! ¿Cómo no andar suspenso?
en este vivir asesino,
hecho con la mujer y el vino
y con este Dios tan inmenso?

Este camino tan extenso,
que ni siquiera lo adivino;
esta viña aquí, y este pino
en la montaña en que yo pienso:

y esta montaña y este cristal;
y esa reina del corazón,
y esa princesa de coral,

y esa novia de la ilusión,
si son del bien o son del mal...
Y después de todo... ¡si son!

El instante de la conversión hacia Dios se queda fijo en su corazón en medio de las tormentas y de los futuros naufragios:

Dejémonos de palabras y de gestos vanos;
y puesto que el instante es bueno todavía,
¡levantemos los ojos y juntemos las manos! (12).

En una sincerísima «Plegaria» ingenua le pide a Dios, conocedor de sus flaquezas y de su «futuro terror»:

Dame que sea como los árboles del monte,
como las rocas de la playa y como el duro
diamante. O que una estrella surja en el horizonte
que traiga la luz clara para el problema obscuro.

¡Y que no me dé cuenta del instante supremo! (13).

El poeta enfermo, en los dos últimos años de su existencia mortal, recitaba todos los días el rosario, y en sus versos postreros reaparece, en simplicidad de estrofa y frase, la piedad religiosa de su infancia:

SECUENCIA A NUESTRA SEÑORA (fragmento)

A tu planta soberana
cayó la luna pagana
de la frente de Diana.

... ...

¡Rosas para tu rosario!
¡Luces para tu santuario!
¡Llamas para tu incensario!...

(12) Rubén Darío: «Para ir al azul», O. C., 1200.
(13) *Ibíd.*, p. 1202.

En Nueva York, en 1914, poco antes de caer enfermo de neumonía, escribe Darío su *Soneto Pascual,* que termina con la visión de la Sagrada Familia huyendo a Egipto, y el pobre poeta —como los pintores antiguos en sus cuadros religiosos, humildemente escondidos en la escena—, a la zaga:

y yo en mi pobre burro, caminando hacia Egipto,
y sin la estrella ahora, muy lejos de Belén.

En la misma ciudad, en 1915, otro fragmento, titulado «Hemos de ser justos», termina, tras una cita de San Pablo:

y a través de todos los claros caminos,
caminar llevando puesta el alma en Dios (14).

En «La queja del establo», «Pax», donde impreca por la paz del mundo, sumido en la primera guerra mundial, las ideas y la inspiración son religiosas, católicas, esas ideas católicas que, como afirmaba el profesor Federico de Onís, nunca abandonaron a Darío. El poeta se aferra a la esperanza salvadora para una vida eterna:

Mi sendero elijo
y mis ansias fijo
por el Crucifijo.

... ...

Mas caigo y me ofusco
por un golpe brusco,
en sendas que busco.

No hallo todavía
el rato que envía
mi Madre María.

Aún la voz no escucho
del Dios por que lucho.
¡He pecado mucho!

... ...

Y la santa ciencia
venga a mi conciencia
por la penitencia (15).

(14) *Ibíd.,* p. 1212.
(15) Salmo. *Ibíd.,* p. 1232.

Y en el último poema que se conoce de Darío, «Divagaciones», escrito el mes de su muerte, en 1916:

Mis ojos espantos han visto;
tal ha sido mi triste suerte.
Cual la de mi Señor Jesucristo,
mi alma está triste hasta la muerte.

... ...

Desde que soy, desde que existo,
mi pobre alma armonías vierte.
Cual la de mi Señor Jesucristo,
mi alma está triste hasta la muerte.

Las armonías de este poeta excelso y su alma transida se engrandecen en la humildad de la estrofa simple y en la atrición sincera. En la cartuja de Valldemosa, los hijos San Bruno le enseñaron el camino de la soledad. Sólo la tuvo el poeta en su Isla de Oro, donde supo encontrar las verdaderas armonías esenciales, las del «soñador, el místico y el santo», a «la luz de los cirios parpadeantes y al son de las campanas de maitines...».

Si era todo en tu verso la armonía del mundo,
¿dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar? (16).

Murió el poeta, murieron sus mujeres y sus hijos; pero el hombre, que «no cayó porque Dios es bueno», vive en la eterna armonía de la luz inmarcesible, tal como contempló él al maestro Verlaine después de su trance:

... Y el Sátiro contempla sobre un lejano monte
una cruz que se eleva cubriendo el horizonte,
¡y un resplandor sobre la cruz!... (17).

Carlos D. Hamilton
Brooklyn College, City University
Nueva York
(Estados Unidos)

---

(16) A. Machado.
(17) *Ibíd.*, p. 650.

MUSAS DE CARNE Y HUESO

POR

RAMON DE GARCIASOL

«¡La mejor musa es la de carne y hueso!»
(RUBÉN: *El canto errante.)*

En una carta nobilísima y muy conocida —«Es con una pluma que me quito debajo del sombrero con la que escribo...»—, Rubén Darío —París, 5 septiembre 1907, *Epistolario I,* Volumen XIII de *Obras completas* del nicaragüense— le comunicaba a don Miguel de Unamuno que aún no había recibido su último libro. (Se refiere a *Poesías)* Y con grandeza y entendimiento advierte el autor de *Cantos de vida y esperanza:* «La independencia y la severidad de su modo le anuncian para la justicia. Sobrio y aislado en su felicidad familiar, debe comprender a los que no tienen tales ventajas.» En el párrafo último de la misiva precisa el mejor Rubén, el básico que no logró aflorar siempre: «Usted es un espíritu director. Su preocupación sobre los asuntos eternos y definitivos le obligan a la justicia y a la bondad.» Y le ruega, en lógica consecuencia —¿o le manda?—: «Sea, pues, justo y bueno.»

Unamuno había sido muy duro con Rubén —recuérdese la ironía cruel de que al príncipe del modernismo se le veía la pluma de indio bajo la chistera diplomática—. Más tarde rectificó honorablemente —a veces el ingenio se les come el juicio a los grandes—, como prueba su artículo a la muerte del extraordinario cantor. Es posible que sea verdad lo que dice en su trabajo —*Mis relaciones con Unamuno*— el excepcional mejicano Alfonso Reyes —1889-1959— sobre la imposibilidad de entendimiento entre Rubén y don Miguel, porque el primero «tenía todos los pecados del Hombre, que son veniales, y Unamuno tiene todos los pecados del Angel, que son mortales».

La observación alfonsina es más ingeniosa que exacta. Tanto que, como decía a otro propósito Maquiavelo —se refería a Savonarola—, si no nos paramos a pensar, nos convence, de buena que resulta la frase estéticamente. Mas cuidado con el ingenio, machaquemos, que muchas veces —no en este caso— oculta una falta de juicio, cuando menos una alteración de valores. No; los pecados de la inteligencia

no deben cargarse únicamente a la soberbia, sino al amor que se ve carente de manos y voz para advertir, porque los demás se han hecho pared, sordera y distancia: aislamiento, prisión, no soledad ensimismada. Tampoco es cierto que los pecados —ya la palabra *pecado* empieza por ser tremenda y debe tomarse con delicadeza— de la carne sean veniales, pues destruyen el alma del prójimo convirtiendo a la persona en cosa por ausencia de amor. No nos embarquemos en las frases, en su encanto musical: la carne es, cuando menos, la posibilidad de la persona, de traerle a tiempo histórico. Y si el cuerpo se degrada, padece el espíritu, no puede realizarse la posibilidad implantada originariamente. ¿No se nos ha dado la razón —como el cuerpo— para ejercerla con arreglo a sus normas, para posibilitar el cumplimiento, su cumplimiento, la criaturización de lo único?

Don Miguel, como el propio Darío, pensó que lo superior de Rubén no era lo más popular; cosa, por otra parte, normal: supera la mediocridad a la selección y tendemos a identificar lo mejor con lo que nos llega cómodamente o somos capaces de gozar. Pero estas apreciaciones de don Miguel —también él, hombre con tachas, aunque basta decir hombre para manifestar limitación— tiene grandeza y justicia: «Había algo que nos mantenía apartados aun estando juntos. Yo debía parecerle a él duro y hosco; él me parecía a mí sobrado comprensivo. Y no me entrego a los que se esfuerzan por comprenderlo y justificarlo todo. Prefiero los fanáticos y los sectarios, de cualquier campo que sean. Acabo por entenderme con un fanatismo opuesto al mío. La razón común del fanatismo, del apasionamiento, une aun a los contrarios. Y Darío no era apasionado. Era más bien sensual: sensual y sensitivo. No era la suya un alma de estepa caldeada, seca y ardiente. Era más bien húmeda y lánguida, como el Trópico en que naciera. Y muy infantil. Lo que digo en su elogio. Un alma de niño grande, con todas las seculares añoranzas indianas.» *(Obras completas,* VIII, 532.)

No creo que se puedan defender el fanatismo y el apasionamiento —sino en lo que tienen de disparo energético—, porque llevan a la ceguera. Y la falta de conocimiento hace al hombre animal de explosiones y embestimientos, le degrada en fiera y bestialidad. Frente a fanatismo, conocimiento, don Miguel, aunque usted decía, más allá de la piel engañadora: fanatismo=sinceridad. Usted supo, «donquijotesco don Miguel de Unamuno», en el trago amarguísimo de su final, cómo hay que callar y dejar de ser —¡mi yo, Dios mío; que me quitan mi yo!— ante una fuerza irresistible, no frente a un razonamiento libertador.

Era cierta la observación de sensualidad y de languidez en Rubén, así como su grandeza poética y su influencia y liderazgo en la lírica hispanoamericana posterior, si bien los discípulos —por tiempo y aparición— puedan influir sobre los maestros. Don Miguel, en el artículo «De la correspondencia de Rubén Darío», recogida en el luga antedicho, reconoce en la página 532 sus deudas a éste, entre otras sus trabajos en *La Nación,* de Buenos Aires —gran proeza intelectual—, que tanto sirvió al rector de Salamanca: «Figuraos, lectores, si le debo. Y fue él, Darío, quien, cuando publiqué mi libro *Poesías* [1907], dijo de éstas lo casi único que de algo sustancioso, de comprensivo, sobre ellas se dijo, y lo dijo aquí, en estas columnas. Demostrando con ello la amplitud de su estética», frente a la intransigencia unamuniana a ratos, que no era cabezonería y sí creencia muy razonada. De todas maneras nos quedamos, no con el banderizo —y lo era por amor, insistimos—, con el que dice: «esta ofrenda mía al gran poeta es una obra de paz» *(O. c.,* p. 536). Y, a pesar de todo, Rubén fue «un alma infantil, noble, cándida y pura», en exactas palabras unamúnicas (p. 545).

Mas el artículo escrito abriéndose una vena fue el que publicó Unamuno en la revista *Summa,* de Madrid, el 15 de marzo de 1916. *(Obras completas,* VIII, pp. 518-523. Citamos por la benemérita edición de García Blanco.) Es un poema en prosa más que un artículo, de brevedad superior a lo normal entonces en Unamuno, prosa que debería copiar íntegramente, y cuya lectura recomiendo. Rubén, nos dice don Miguel, era «bueno, entrañablemente bueno. Débil, entrañablemente débil. No podía consigo mismo. Y paseó por ambos mundos su pavor ante el misterio y su insaciable sed de reposo para ir a morir junto a su cuna, él, el hombre de todos los países, cuya patria no era de este mundo».

En otro momento del emocionante artículo, valiente *mea culpa,* escribe el padre de *Paz en la guerra:*

> «Sea, pues, justo y bueno.» Esto me decía Rubén cuando yo me embozaba arrogantemente en la capa de desdén de mi silencio. Y esas palabras me llegan desde su tumba reciente, ahora que veo llegar la otra soledad, la de la cosecha.
>
> ¡No, no fui justo ni bueno con Rubén; no lo fui! No lo he sido acaso con otros. Y él, Rubén, era justo y era bueno.
>
> Era justo; capaz, muy capaz de comprender y de gustar las obras que más se apartaban del sentido y el tono de las suyas; capaz, muy capaz de apreciar los esfuerzos en pro de la cultura que iban por caminos, los —al parecer— más opuestos a los suyos. Tenía una amplia universalidad, una profunda liberalidad de criterio. Era benévolo por grandeza de alma, como lo fue antaño Cervantes. [Medítense —rogamos— estas palabras solemnes para los que hablan por

hablar y creen que Unamuno odió a Cervantes.] ¿Sabía que él se afirmaba más afirmando a los otros? No; ni esta astucia de fino egoísmo había en su benevolencia. Era justo, esto es, comprensivo y tolerante, porque era bueno.

Y acaba don Miguel —tuvo que llorar al escribir tan hermosísimo artículo—:

> Sí, buen Rubén, óptimo poeta y mejor hombre: este tu hermético y huraño amigo, que debe ser justo y debe ser bueno contigo y con los demás, te debía palabras no de benevolencia; de admiración y de fervorosa alabanza, por tus esfuerzos de cultura. Y si Dios me da salud, tiempo y ánimo, he de decir de tu obra lo que —más vale no pensar por qué— no dije cuando podías oírlo. ¿Lo oirás ahora? Quiero creer que sí.
>
> Hay que ser justo y bueno, Rubén.

En la preciosa carta rubeniana de París y septiembre —con *p*, don Miguel, como usted advertía—, a más de humanidad, bondad y justicia, hay un juicio —Rubén aún no había leído *Poesías*— probatorio de que Unamuno beneficiaba ya mucha fama poética entre los inteligentes dedicados a las letras:

> Y luego —recalcaba—, yo soy uno de los pocos que han visto en usted al poeta. Que le ofrezcan a usted del sabio y del profesor, no me extraña. Su función universitaria le hace acreedor a ello, y nunca es de desdeñar una mayor cantidad de ciencia. Mas ¿quién ha de ver en un hombre tal el don de la poesía sino los poetas?

La fuerza de Unamuno residía, como vio admirablemente Darío —sin contar con otros azares: naturaleza, talento— en su sobriedad y felicidad familiares. Y, con mucho dolor, le rogaba: «debe comprender a los que no tienen tales ventajas». Rubén era un descabalado, un hombre que no tuvo sosiego familiar, como prueba su infancia y nacimiento. (Apunto un hecho para explicármele, no formulo una condena, pues resulta muy difícil juzgar cuando se ha vivido algo conscientemente.)

Como no entiendo los textos desvinculados de personas, lugares y tiempos, no situados históricamente, voy a traer unos testimonios, patéticos en unos casos, envidiables en otros, esclarecedores en las distintas aportaciones.

Unamuno y Maragall —coetáneos de Rubén— fueron monógamos, castos, sobrios y regulares —«tengo la constancia rítmica», escribía el gran catalán— en costumbres y trabajos. Rubén —no hablo de vicio, aludo a desgracia— era desparramado, amargo en las raíces, un tanto desolado, por lo que se quemó antes de tiempo. Veamos, en algún

plano, a los tres hombres en su intimidad, desnudos de alma en lo sagrado de una carta, donde los humanos aparecen más como son, aunque haya histriones que se automonumentalizan pensando que no se les ve la trampa.

En el libro *Unamuno y Maragall: Epistolario y escritos complementarios*, Barcelona, 1951, dice don Miguel a don Juan —carta de 15 de febrero de 1907, el año de *Poesías* del primero, a sus cuarenta y tres años—:

> En su última carta me hablaba usted de mi tienda de campaña. Sí, en mi vida de lucha y de pelea, en mi vida de beduino del espíritu, tengo plantada en medio del desierto mi tienda de campaña. Y allí me recojo y allí me templo. Y allí me restaura la mirada de mi mujer, que me trae brisas de mi infancia. Nos conocimos, de niños casi, en Bilbao; a los doce años volvió ella a su pueblo, Guernica, y allí iba yo siempre que podía, a pasear con ella la sombra del viejo roble, del árbol simbólico. Y allí me casé. A mi mujer la alegría del corazón le rebosa por los ojos, y ante ella tengo vergüenza de estar triste. Un día, hace años, cuando me preocupaba lo cardíaco, al verme llorar presa de congoja, lanzó un «¡hijo mío!» que aún me repercute. Y ésta es mi tienda de campaña.

(Parece ser que la escena se produjo el 21 o el 22 de marzo de 1887, durante la crisis religiosa de Unamuno, que le quitó el sosiego interior y le alumbró *el sentimiento trágico de la vida*. Don Miguel matrimonió con doña Concha Lizárraga el 31 de enero de 1891, el mismo año que llegó Unamuno a Salamanca. El 30 de mayo de 1934 se le murió doña Concha, la maternal, amparadora, dulce compañera.)

Admirable, contradictorio, desgarrado, humanísimo y gigantesco Unamuno, con el niño fundamentador vivo siempre en lo más radical, sonante como el escrupulillo del cascabel, aunque no se vea. Y de ahí su bondad cimentadora, sus rabietas trascendentales, su poder desdecirse sin trapacerías: no acababa de entender lo que necesitaba su sosiego. O, mejor, lo sentía —no siempre claramente—, lo vislumbraba sin poder realizarlo, aprehenderlo. En esta confesión del rector salmantino residen muchas explicaciones de la actitud humana de todos, menos de los segurísimos imbéciles: de los que no tienen tienda de campaña —raíces y refugios en la mujer—; de los que viven a la intemperie, durmiendo en cualquier umbral: los que apagan la sed en los charcos; de los que no necesitan de la clandestinidad y viven en la norma sin esclavitudes sensuales; de los desarraigados y sin la patria inicial del hogar, de la esposa, de la compañera, de la madre. Porque un sentidor —y todo hombre lo es mientras no se le seque la infancia en cinismo, en orfandad de sí— precisa de unos brazos donde llorar a veces la desesperanza sin culpa que da el mundo in-

justo, la impotencia de ver sin lograr, el pavoroso hecho de crecer y pasar sin remisión, la lucha con la sombra original, la necesidad de estar en claro, de superar la enfermedad y la muerte. Y salva oír ese *¡hijo mío!* —¿«viviendo toda falta, / muriendo todo sobra», Lope conmovedor?—, la protección de la madre que siempre hay en toda mujer verdadera, que si en ocasiones no comprende —¿comprendemos en cualquier momento los hombres?—, sabe sonreír, callar, investida de las fortalezas primeras y últimas: tradición y semilla, futuro. Aquel heterónimo machadiano inventor de la *Máquina de trovar* o aristón poético, Jorge Meneses, a pesar del «aditamento inútil o parte muerta de la copla», sacó a su artilugio mecánico —¡ay, corazón de don Antonio: «porque el que se burla, a veces se confiesa», que dijo Gracián, otro español de brasa y norma!— estos versos que no se pueden tomar a broma:

Dicen que el hombre no es hombre
hasta que no oye su nombre
de labios de una mujer.
Puede ser.

Puede ser, ¿es chufla, desesperado encogerse de hombros, echarle desprecio a las lágrimas, pavorosa ignorancia?

La reacción de Maragall ante la confidencia unamuniana, consuela y fortalece, tan cordial y respetable es:

> Siempre la última carta que recibo de Vd. me parece la mejor, pero en esta última de ahora hay un párrafo que me ha ido directamente al corazón como ninguna otra, y es aquel en el que me habla de su intimidad doméstica y de la compañera de su vida; es quizá, por lo muy metido que yo vivo en la numerosa familia que me he hecho [tuvo 13 hijos] y porque yo también me casé por puro amor...

Y en otro momento de la misma carta de 7 de marzo de 1907:

> Pero sea lo que fuere, aquel grito "¡Hijo mío!" que me refiere Vd., y cuyo eco me había estremecido ya las entrañas hacia el final de su *Amor y Pedagogía,* ahora al verlo tan vivo en su carta me ha llenado los ojos de lágrimas... y no a mí solo, también a la compañera de mi vida, que no es tan fuertemente serena como la de Vd., sino que en ella el amor extremado se le vuelve un continuo temblor por mí y por los hijos; y esa inquietud suya ha sido para mí una educación de serenidad.

Se ve que los contrastes son complementarios e imprescindibles para impedir el choque matrimonial desastroso. En el matrimonio

también opera el azar, suprema ley de la vida, por ahora. Y quien en el matrimonio acierta, en nada yerra, como se ha dicho con muy buen olfato y en cifra, porque una sociedad pacata ha dictaminado unilateralmente que hablar de lo que más nos importa es obsceno. Y de la casa —humanizada en hogar—, de la intimidad sagrada, sale la acción social de los hombres o su desmadejamiento, si bien casi todo sea problema de conocimiento —y nutrición—, más firme terreno para edificar y continuar que la corazonada, la pasión y los sentidos arrastradores, aunque también comunican. La razón humaniza —no esa razón seca de los que no quieren ver la verdad—, defiende, alumbra, asegura la continuidad. Sólo hay orden verdadero en el conocimiento —y vida humana—, lo otro es disciplina mecánica, necesaria en su punto. El resto suele ser literatura, y no de la mejor: reblandecimiento melodramático. O hambre de sexo y de comida. Se *es* más con mayor conocimiento. *Tener* más acaba en asunto de cantidad, no cualitativo, diferenciador, propio, si se reduce a las cosas canjeables por precio.

De ahí que el celibato —un desconocimiento de la vida familiar, en ocasiones sublimación del sexo, como del pensamiento dijo Platón adelantándose veinticinco siglos a Freud—; el celibato por vicio o por virtud, es un oponerse a la naturaleza. El célibe no entiende, por lo común, el complejo de la convivencia social, por carecer de familia propia, la que se hace, no la que nos da hecha. Y por lo mismo ciega la realidad con fantasías, sueños o dogmas sin ley a la altura del hombre. Quien no está pasado por una mujer maternal —los sucedáneos de la mujer, el virago, la hembra zoomorfa, la boa, la atiza locuras, pues las fantasmagorías quijotescas o petrarquistas suelen ser destructuoras en un sentido o en otro—, quien no esté casado —no apareado sin más—, tenga hijos de la carne o no, será un hombre en crudo, sin haber llegado a puntual madurez y altruismo. (Y conste que los dones no son propios, sino encontrados y, a veces, no merecidos. Decir a rajatabla que las cosas son así o asá —y más en este campo tan sutil y quebradizo, tan cambiante de pareja a pareja— resulta simplísimo, ganas de curarse con el bálsamo de Fierabrás.)

La inquieta, sensitiva compañera de Maragall —doña Clara Noble, con quien casó en 1890, hija de inglés y de andaluza jerezana, de diecisiete años entonces—, le obligó a mayor serenidad, según nos advierte:

> Para aquietarla he tenido que afectar a veces mayor despreocupación de la que sentía por mi salud [Maragall —13 años mayor que Clara— nació en 1860, murió en 1911], y ejercitar un dominio sobre

mí mismo ante un riesgo que amenazara a los pequeños o a ella misma, y esta afectación y este ejercicio han generado en mí una segunda naturaleza..., hasta cierto punto.

Como se advierte, el amor es capaz de crear una segunda naturaleza. Cuando menos tiene fuerza y alegría para depurar la primera, la insoslayable e impuesta, en la que nos embarcan a ser gastándose, única forma de realizarse. Recordemos para valorar las preciosas y honestas intimidades tan válidas a fin de entender —y respetar— lo humanismo de la obra de ambos hombres, que Maragall murió a los cincuenta y uno años, cuatro después de estampar las palabras que recogemos. (Rubén a la vista de los cuarenta y nueve. Don Miguel a los setenta y dos.)

El 29 de noviembre de 1913 —desde Valldemosa, en Mallorca—, Rubén Darío escribió una carta desolada —prosa y turbiedades, como se habla en la desesperanza— a su amigo Julio Piquet, ante la que nos colocamos respetuosa y doloridamente.

En otra ocasión —«Epístola», dirigida a la señora de Leopoldo Lugones, de tan desastrada muerte él, y en el magnífico poema «La cartuja»— sangró ya dramáticamente desde Mallorca, la isla que le enamorase. (En Mallorca estuvo dos veces Rubén —1906/1907 y 1913/1914— en casa del matrimonio Juan Sureda y Pilar Montaner, pintora: «Los olivos que tu Pilar pintó son ciertos».

En «Epístola», poema autobiográfico y estremecedor, recogido en *El canto errante*— 1907—, se lee:

La neurastenia
es un don que me vino con mi obra primigenia.
¡Y he vivido tan mal, y tan bien, como y tanto!
¡Y tan buen comedor guardo bajo mi manto!
¡Y tan buen bebedor guardo bajo mi capa!
¡Y he gustado bocados de cardenal y papa...!
Y he exprimido la ubre cerebral tantas veces,
que estoy grave...,

aunque dijesen que era mucho ruido y pocas nueces doctores de «una sapiencia suma». Y prosigue, con implacable lucidez:

A mi rincón me llegan a buscar las intrigas,
las pequeñas miserias, las traiciones amigas,
y las ingratitudes. Mi maldita visión
sentimental del mundo me aprieta el corazón,
y así cualquier tunante me explotará a su gusto.
Soy así. Se me puede burlar con calma. Es justo.
Por eso los astutos, los listos, dicen que

no conozco el valor del dinero. ¡Lo sé!
Que ando, nefelibata, por las nubes... Entiendo.
Que no soy hombre práctico en mi vida... ¡Estupendo!

Y después de hacer fe de sensualismo, se queja así:

¿Saben esos
que tal dicen, lo amargo del jugo de mis sesos,
del sudor de mi alma, de mi sangre y mi tinta...?

En otro momento del poema, contemplando el tiempo, la vida, irreversibles, abre así sus entrañas:

¿Por qué mi vida errante no me trajo a estas sanas
costas antes de que las prematuras canas
de alma y cabeza hicieran en mí la mezcolanza
formada de tristeza, de vida y esperanza?
¡Oh, qué buen mallorquín me sentiría ahora!
¡Oh, cómo gustaría sal de mar, miel de aurora,
al sentir como un caracol en mi cráneo
el divino y eterno rumor mediterráneo!

De la turbulencia interior de Darío—un impulso que asume y lleva a la catástrofe, viéndolo sin poder remediarlo, falta de voluntad—nos habla en el poema «La cartuja», que incorpora a su libro *Poema del otoño*, 1910:

¡Ah!, fuera yo de esos que Dios quería,
y que Dios quiere cuando así le place,
dichosos ante el temeroso día
de losa fría y ¡Requiescat in pace!

Poder matar el orgullo perverso
y el palpitar de la carne maligna,
todo por Dios, delante el Universo,
con corazón que sufre y se resigna.

Sentir la unción de la divina mano,
ver florecer de eterna luz mi anhelo,
y oír como un Pitágoras cristiano
la música teológica del cielo.

Y al fauno que hay en mí darle la ciencia
que al Angel hace estremecer las alas.
Por la oración y por la penitencia
poner en fuga a las diablesas malas.

Darme otros ojos, no estos ojos vivos
que gozan en mirar, como los ojos
de los sátiros locos medio-chivos,
redondeces de nieve y labios rojos.

Darme otra boca en que queden impresos
los ardientes carbones del asceta;
y no esta boca en que vinos y besos
aumentan gulas de hombre y de poeta.

Darme unas manos de disciplinante
que me dejen el lomo ensangrentado,
y no estas manos lúbricas de amante
que acarician las pomas del pecado.

Darme una sangre que me deje llenas
las venas de quietud y en paz los sesos,
y no esta sangre que hace arder las venas,
vibrar los nervios y crujir los huesos.

El poema termina con este hondo suspiro subrayado por admiraciones, sin tener idea de lo que pasará —desarraigado, sin lazos verdaderos— a la vuelta del minuto siguiente, no ya del día de mañana:

¡Y quedar libre de maldad y engaño,
y sentir una mano que me empuja
a la cueva que acoge al ermitaño,
o al silencio y la paz de la Cartuja!

Mas bajemos del dolor que no lo parece por milagro de la poesía, disimulado el grito en música, la suciedad visceral en metáfora, sublimada la realidad, des-realizándola para el lector romo a quien el encanto escamotea la tragedia. Rubén decía a Julio Piquet en la carta anunciada:

> Yo contaba, para poder rehacer mi vida, con la hacedera separación. No obstante, siento ya lo triste de mi soledad, después de catorce años de vivir acompañado. Hasta con los animales se habitúa uno. Y luego, cuando hay afecto y lástima...

¡Qué diferencia de tono —y de verdad— entre estas palabras y las de Maragall o las de Unamuno! ¡Pobre Rubén y pobre Francisca Sánchez! ¿Después de esto, retórica los versos de los grandes poetas, palabras, palabras, palabras? Es posible —y es seguro— que en el poema se categorice la anécdota para universalizarla y *no ser obsceno* —para el prójimo frívolo o coriáceo caso de estadística las cosas de hombres y mujeres cuando no son propias y nublan o borran el mundo, lágrimas o locura—. Mas debajo de las imágenes coruscantes se desangran los hombres de carne y hueso o la poesía se queda en mera literatura despreciable. Los poetas —ya lo sé: peor para ellos— sangran y se duelen de ver y de clamar en el desierto, sin poder compartir una riqueza: hablan y no hay oídos, o el idioma

significa distinta y contrariamente. No todo es particular en las raíces del poema—en el común denominador humano—, en esa claridad enclaustrada que es la poesía, energía instintiva, oscura, que se explicita en el verso y se hace trascendente, va del uno al otro en ese transver y antever que se criaturiza en el poema.

Y el desdichoso Rubén—más desvalido por más en carne viva de sensibilidad y conciencia que las gentes normales, «vulgo municipal y espeso», defendidas por cegueras y falta de necesidades—, dice aún con mayor desolación:

> El estado moral o cerebral mío es tal que me veo en una soledad abrumadora sobre el mundo. Todo el mundo tiene una patria, una familia, un pariente, algo que le toque de cerca y le consuele. Yo, nada. Tenía esa pobre mujer—y mi vida, por culpa mía, de ella, de la suerte, era un infierno—. Y ahora la soledad. Apenas el trabajo logra por momentos quitarme la dura preocupación. (*Epistolario* I, páginas 77-78. Vol. XIII, *Obras completas*. Madrid, 1926.)

En estas desgarraduras rubenianas hay muchos datos para ahondar en el ser recóndito de un hombre—¿quién que es no es lamento? parodiamos—, de sus reacciones y de sus obras. (¡Ese trabajo como cura, huida a la desesperación!). Y concluye así Rubén, con este sordo desconsuelo, ronco decir de hermano lobo—no precisamente de autor de cisnerías, princeserías y aristocraterías—, que sacado del contexto podía ser un aullido unamuniano: «¡Mi misma fe es tan a tientas!».

La mujer de la carta a Piquet era Francisca Sánchez, serrana abulense de Gredos, nacida en Navalsauz en 1875, ocho años después que Rubén. Murió en Madrid el día 6 de agosto de 1963, a los ochenta y ocho años de edad, en el Hospital de San Juan de Dios, de cáncer facial. (Rubén falleció el 6 de febrero de 1916, en León, Nicaragua.)

A Francisca le llamaban en su pueblo *La cónsula*, porque se había mitificado el rango diplomático del genial poeta. Yo estuve en Navalsauz en el verano de 1957, tras las huellas de Rubén. En mi libro *Poemas de andar España*—perdón por autocitarme—se registra el hecho. Nos encontramos a Francisca Sánchez casi ahechando trigo, como Sancho mintió piadosamente haber visto a Dulcinea. Entonces era la viuda de Villacastín y decía *don Rubén* constantemente, llorosa y suspirante. Nos trató con mucha cortesía y nos habló del baúl con cartas y papeles del poeta, que vimos por fuera.

Quien escribió las trágicas palabras de la carta a Piquet cantó así a Francisca Sánchez en un poema fechado en París en 21 de febrero de 1914, el desastroso año que trajo la primera guerra mundial:

Ajena al dolo y al sentir artero,
llena de la ilusión que da la fe,
lazarillo de Dios en mi sendero,
Francisca Sánchez, acompáñame...

En mi pensar de duelo y de martirio,
casi inconsciente me pusiste miel,
multiplicaste pétalos de lirio
y refrescaste la hoja de laurel.

Ser cuidadosa del dolor supiste
y elevar el amor sin comprender;
enciendes luz en las horas del triste,
pones pasión donde no puede haber.

Seguramente Dios te ha conducido
para regar el árbol de mi fe;
hacia la fuente de noche y olvido,
Francisca Sánchez, acompáñame...

Como en un verso memorable del propio Rubén, «Toda exégesis en este caso eludo». Y más aún cualquier fiscalización montada sobre apriorismos morales. La verdad es que los versos copiados son eternos y limpios, que magnifican al poeta y a la mujer, que si no le entendió, le tuvo fidelidades de esclava porque, al menos en algún tiempo, poseyó el don de temor del amado. Francisca Sánchez tuvo intuición de la grandeza de aquel hombre que la deslumbró, aunque la acibarase la vida antes y después de su convivencia, menos poética de lo que dicen los versos a una primera lectura que no quiere abrir el vientre a las palabras. En aquella unión, si Rubén puso el genio —que no le costó nada, aunque supo merecerle con trabajos—, Francisca aportó la paciencia, la fortaleza natural, la juventud limpia y sana, el heroísmo que da el vivir como ella lo hizo en una sociedad hipócrita regida por formalidades —y compensaciones económicas de la honra—, no por dación amorosa.

Rubén era un poeta enorme, pero debió de resultar un insufrible marido, escocedor amante. Creemos, a pesar del drama de la incompatibilidad luego de la copulación, tan animal sin otra finalidad que satisfacer la carne, que puso más en la balanza Francisca, mujer española de principios de siglo —analfabeta al principio, de origen humildísimo, para que no se la creyese más negociante que enamorada—, en

un país donde el deshonor de la mujer —estimaciones fisiológicas— es el triunfo del macho: la honra es más dato físico que conducta y obras. El era un hombre superior y había que perdonárselo todo: hoy por ti mañana por mí. Los que adulteran y dictan la moral del prójimo —la que no practican—, condenan a la mujer que dio a Rubén los únicos momentos de paz y hogar —y otro hijo que le sobrevivió— tenidos por aquel niño ciego, inerme, incapaz de valerse por sí mismo en el mundo normal, sin autodominio de sí en la tormenta de los apetitos sensuales. La vida es muy dura para algunos, demasiado larga para no mancharse, a veces para que no nos manchen: ¿hay una resistencia y fatiga de la moral, fenómeno que también se da hasta en los metales?

Siempre quedará Francisca Sánchez, la campesina de Navalsauz, coronada por ese poema verdadero que se le cayó, maduro de agradecimiento, si no de amor, a Rubén. Y, sobre todo, como *ajena al dolo y al sentir artero,* enamorada, fascinada, mujer capaz de *condenarse* en ambos mundos por oír el corazón, pues la cultura no le valía (1).

No se olvide, al valorar vidas y conductas —también en ética como en Derecho, *in dubio pro reo*—, que el poema escrito prevalece y mana gloria en los casos mejores, mientras el milagro diario del orden, el mantenimiento habitable de la casa —el refugio de cada día—, el esfuerzo cotidiano desaparece todas las noches y hay que renovarle mañana tras mañana. La compra, la comida, la limpieza, hechas por manos amorosas, no mercenarias, que se toman o se dejan a capricho, son tareas fundamentales y desagradecidas. (Sin contar sacrificios de otra índole e intimidad, en las que puede condescenderse violentamente más que coincidir o concordar.) Pero fuera de ese orden y habitabilidad —genialidad femenina— tan difícil y costoso de mantener con alegría y como si nada, no hay sino confusión y cochambre, descabalamiento y desarraigo. Y para el hombre sensible y dedicado a

(1) Rubén se casó por primera vez con la salvadoreña Rafaela Contreras, en 1890, a los veintitrés años de él. En ella tuvo un hijo, Rubén Darío Contreras. Rafaela es la *Stella* de los versos rubenianos, muerta en 1893, el mismo año en que contrae segundas nupcias con Rosario Emelina Murillo, nicaragüense, la *garza morena,* como la llamó Darío. En 1901 se le murió a Rubén Darío una hija natural, nacida de sus relaciones con Francisca Sánchez. En 1904 falleció otro hijo de la anormal situación jurídica: el llamado Phocas por su padre en uno de los poemas que honran la lírica universal. En 1908 nace un tercer hijo de la pareja Francisca-Rubén: Rubén Darío Sánchez. Con Francisca Sánchez vivió Darío catorce años, en los que no vamos a hurgar ahora. Muy poco tiempo convivió con la dulce Rafaela, que hubiese ordenado y tal vez puesto a salvo su salud física y quizá agrandado su vuelo poético. Con Rosario Murillo —su primer amor— apenas tuvo relación convivencial y de casados. No se habían visto desde su matrimonio —tan controvertido— hasta que llegó, resaca de Europa, a morir a las playas originales. Dejemos sin tocar el problema de los diversos testamentos darianos, tan esclarecedor por otra parte.

la meditación, el contorno se torna caos, selva pavorosa, lo que no entendemos bien hasta no pasar por la cárcel injusta o por la guerra. (Claro que sólo el dolor injusto —el inocente, no el nacido de culpa— es formativo: el dolor que no deshonra, el que viene de fuera sin haberle provocado.)

El mundo sigue y el hombre tiene futuro merced al milagro permanente de las madres, de las mujeres dignas de ese nombre, cualesquiera sean los papeles o la falta de ellos que las presenten. ¡Pobre amor el que necesita protección legal, aunque también desdichado el que pudiendo no se atreve a presentarse a la comunidad! Lo demás es retórica de los bien avenidos con la fortuna, dama poco recomendable: hipocresía de las formas, fuerza que silencia, y que si puede engañar a los hombres, no pasará como buena doctrina a los ojos de Dios. La ley no crea el amor, aunque lo santifique ante la sociedad. (No se olvide que los ministros del sacramento, en el matrimonio católico, son los contrayentes, y el sacerdote un testigo de excepción. Todos los asuntos humanos se perfeccionan por el libre consentimiento. ¿Hasta cuándo se consiente, cómo se consiente, para qué se consiente?)

Salvo las excepciones, siguen teniendo validez las palabras —sí, don Sem Tob: la verdad es la verdad aunque judío la diga— de Cicerón, hombre de mejor prosa que conducta, quien magnificado por la filología no puede ser tan bien recibido por la moral: todos somos siervos —servidores— de la ley y por eso podemos ser libres. Sólo hay libertad en el acatamiento a las normas. (Que no son coacción impuesta por la fuerza, sino la seguridad que da el conocimiento.)

En el silencio congojoso, en la dolorida perplejidad de los tiempos, sonarán siempre —chorro de agua limpia— versos que tal vez sean la última luz y voluntad de un corazón anubarrado:

Ajena al dolo y al sentir artero,
llena de la ilusión que da la fe,
lazarillo de Dios en mi sendero,
Francisca Sánchez, acompáñame...

Ramón de Garciasol
Cristóbal Bordiú, 29
Madrid

RUBEN DARIO Y ESPAÑA

POR

GINES DE ALBAREDA

Nace Rubén Darío en Metapa, cerca del lago de Managua, el 18 de enero de 1867. Su verdadero nombre es Félix Rubén García Sarmiento. Darío era mote familiar. *Los Daríos* llamaban a la familia del padre, por haber tenido un bisuabuelo Darío, de personalidad muy acusada.

Rubén pasa su niñez en León, de Nicaragua, en casa de su tía materna doña Bernarda Sarmiento. León, de Nicaragua, es ciudad colonial, vaciada en moldes hispanos, con campanadas lentas que a Rubén, niño, producen miedo. Ciudad opaca y de cierta solemnidad tristona. En la condición y el gesto de muchas ciudades de América, España sigue viva. No me refiero a las esquirlas del corazón, a los pulsos de la sangre, sino a la memoria de las piedras. Guardan, estas ciudades, intacto, el perfil familiar con que las signaron sus fundadores, y al llegar a ellas, ahora, se podría decir lo que le decimos al muchacho que lleva en la cara los rasgos paternos: «Tú eres hijo de fulano, ¿verdad?»

Hijas de España son y españolas se muestran de perfil y de frente, por donde quiera que se las mire, pues que tienen en la manera y en el modo la expresión augusta de su linaje y de su casta: campanarios con piedras de anhelos verticales, calientes de nidos y oración; piedras pensativas de la muralla, ya con jaramagos pregoneros de gloria. Piedras de América. Apoyos de la arquería hispana. Piedras con criterio de civilización.

Los padres de Rubén estaban separados y el sensible muchacho no pudo vivir ternura de hogar propio y propicio. Quizá sea éste el motivo de suprimir, en su nombre, los apellidos García y Sarmiento. A los once años escribe versos ingenuos con finura de oído. A los catorce años enseña gramática castellana en un colegio de párvulos. A los diecisiete desempeña un cargo en la Biblioteca Nacional de Managua. Allí lee a los clásicos españoles—Santa Teresa, Cervantes, Lope, Góngora, Quevedo—, a Quintana y a los románticos, y comienza a eliminar estilos y a sentir preferencias y apasionamientos.

En 1886 hace su primer viaje a Santiago de Chile, donde vive dos años literariamente fecundos e inicia su producción con los libros *Abrojos* y *Azul...* Este último con nuevas apreciaciones líricas, con renovación de metáforas y ritmos. *Azul...* quizá habría demorado su fama, si don Juan Valera no lo hubiese elogiado en un importante artículo del periódico madrileño, *El Imparcial*. El espaldarazo de Valera le alienta y le exalta. Comienza su colaboración en *La Nación*, de Buenos Aires, colaboración que durará mientras viva. El año 1889 regresa a su Nicaragua natal y recorre El Salvador, Costa Rica, Guatemala... Su inquietud viajera no le dejará ya de por vida, y será una experiencia provechosa, una peregrinación lírica constante, de la que sacará escenarios y emociones definitivas.

Llevó, por todas partes, una vida de amores fáciles y precoces —«plural ha sido la celeste / historia de mi corazón»— y en 1890 contrajo matrimonio con Rafaela Contreras —*Stela*—. La ceremonia religiosa no pudo celebrarse hasta meses después, porque aquel día estalló la revolución en El Salvador. En San José de Costa Rica dirigió un periódico y le nació su primer hijo: Rubén Darío Contreras.

Como delegado de Nicaragua, viene a España el año 1892, para representar a su país en las fiestas del Centenario del Descubrimiento.

Rubén Darío desembarca en Santander y llega a Madrid que vibra con la conmemoración colombina. Don Marcelino Menéndez Pelayo aplaude sus versos. Núñez de Arce tiene empeños en conseguirle un empleo para que se quede a vivir con nosotros. Salvador Rueda le pide un «Pórtico» para su libro *En tropel*, y son éstas quizá las líneas poéticas que introducen en España algo —un estilo, una norma, una manera— que va a llamarse el modernismo. Campoamor, en plena gloria, le halaga con sus elogios; y don Juan Valera, fino descubridor de talentos, es quien le introduce en los medios literarios y sociales.

Finalizada su misión española, que duró unas semanas, regresa a América. Una escala en Cartagena de Indias, le hace conocer al poeta colombiano Rafael Núñez, que había sido presidente de la República. Colombia arde en romanticismos rezagados. Vibran aún los nombres de José Eusebio Caro y de Julio Arboleda. Rafael Pombo y Jorge Isaac reciben el consenso popular. Rafael Núñez consigue que el gobierno colombiano envíe a Rubén como cónsul de Colombia a Buenos Aires.

Vuelve a Nicaragua. La dulce Rafaela Contreras ha muerto. Es el año 1893. El intenso dolor que le produce la muerte de su mujer es, en parte, mitigado por el alcohol. Desde ahora en adelante será éste un procedimiento de olvido que le irá minando energía y salud.

Rafaela Contreras fue uno de los verdaderos amores de su vida atormentada, una de las raras mujeres que se interesaron hondamente, con cierta piedad maternal, en la vida del poeta.

Poco después de la muerte de «Stela», Rubén vive un capítulo de su vida, azaroso y oscuro: su matrimonio con Rosario Murillo. En torno a este episodio se han hecho muchos comentarios escandalosos. Se dice que Rosario Murillo fue siempre una sombra oscura en la vida del poeta, que le llenó de zozobras, que le colmó de sobresaltos. Y hasta se cuenta que los diputados nicaragüenses, amigos de Rubén, quisieron votar en la Cámara a favor del divorcio, con la sola finalidad de acabar con el terrible cisma conyugal del gran poeta.

Emprende su viaje a Buenos Aires. Viaje a Buenos Aires desde Nicaragua, vía Nueva York-París.

En Nueva York conoce a José Martí, que estaba incorporando la poesía norteamericana a la América española. Martí ejercerá influencia en Rubén, influencia bien dada—dice Juan Ramón Jiménez—y bien recibida.

París. La «Ciudad luz» había poblado, desde niño, los sueños del poeta. Parece ser que Rubén, muchacho, rezaba a Dios para que no le dejase morir sin conocer París. Vida bohemia, poetas decadentes, reinas del can-can, alcohol y rarezas elegantes. París fue una fascinación en el ánimo del nicaragüense que cayó, íntegro, en la tentación fácil de los poetas «malditos» y en los tópicos deslumbradores de sus vidas. París le absorbe, le domina. París es una fiebre incontenida en el alma del poeta. En París vive una vida de gran burgués, entreverada de barrio latino y de bohemia. Con lujos lánguidos, madrugadas junto al Sena, lunas dolientes..., que los poetas cantarán luego sobre las mesas de los cafés de Montmartre. Lee a Baudelaire y conoce físicamente a Verlaine, viejo ya, con ojos de fauno, perdido por el ajenjo y el vicio:

Padre y maestro mágico, liróforo celeste
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
diste tu acento encantador;
¡Panida! Pan tú mismo, que coros condujiste
hacia el propíleo sacro que amaba tu alma triste,
al son del sistro y del tambor.

Enrique Gómez Carrillo es su introductor en aquellas tertulias parnasianas, simbolistas y decadentistas.

Por fin llega a Buenos Aires. Lo reciben Leopoldo Lugones, Rafael Obligado, el boliviano Ricardo Jaimes Freyre... Trabaja sin descanso durante cinco años: intensifica su colaboración en *La Nación*

y escribe los versos que formarán *Prosas profanas.* Plenitud del estilo rubeniano modernista. Eje de la nueva manera expresiva. El maravilloso libro de poemas es publicado en Buenos Aires, el año 1896, y es acogido con un éxito ruidoso. *Prosas profanas* trae un valor trascendente de novedad rítmica, de sorpresa melódica, y levanta, entre la indignación de los viejos, el regocijo de los jóvenes que ven ya iniciado su credo poético.

Funda la *Revista de América,* de corta vida, pero de mucha estela. Y el año 1898, Rubén vuelve a España, esta vez como corresponsal de *La Nación.*

En España se ha iniciado una generación importante: la del 98. Rubén se relaciona con aquellos jóvenes que pugnan por hacer una literatura distinta. Conoce a Unamuno, a *Azorín,* a Valle-Inclán, a Antonio Machado. Siente una especial predilección por Juan Ramón Jiménez. Y se convierte, súbitamente, en el centro y guión lírico de España.

Por esta época, una tarde, paseando por los jardines del Campo del Moro —sierra velazqueña al fondo, acacias y rosales entre surtidores galantes— conoce a Francisca Sánchez, la hija de un guarda de los jardines, con la que inicia un idilio que durará varios años, fruto del cual será el niño enfermizo que arrancará del pecho del poeta estos versos emocionados:

Phocas el campesino, hijo mío, que tienes
en apenas escasos meses de vida, tantos
dolores en tus ojos que esperan tantos llantos
por el fatal pensar que revelan tus sienes...

Tarda en venir a este dolor a donde vienes,
a este mundo terrible en duelos y en espantos;
duerme bajo los ángeles, sueña bajo los Santos,
que ya tendrás la vida para que te envenenes...

Sueña, hijo mío, todavía, y cuando crezcas,
perdóname el fatal don de darte la vida
que yo hubiera querido de azul y rosas frescas...

Francisca Sánchez será, a su lado, en Madrid y en París, una sombra amorosa, un silencio cuajado de renunciamientos y entregas, «Princesa Paca» llamará Amado Nervo a aquella humilde mujer iletrada que tuvo el instintivo don de saber siempre perder.

Pasa a Francia para informar a los lectores argentinos sobre la «Exposición Universal» que se va a celebrar en París. Bohemia. Intima con Gómez Carrillo, con Manuel Machado, con Amado Nervo. Este último le describe así:

Alto, robusto, inexpresivo, ojos oscuros, pequeños, vivos, nariz ancha, de alas sensualmente abiertas, barba y cabellos ligeramente rizados, manos de marqués. Parsimonioso y zurdo continente, hablar pausado y un *si es no es* tartamudeante, pero siempre ático y fino... Orgulloso, sibarita y *gourmet* de buena cepa. Solíamos regalarnos de ricos faisanes dorados, galantinas, trufas. Es bueno, es un niño, un niño egoísta o tierno, caprichoso o sereno, celoso de sus cariños, susceptible como una violeta... Un gran niño nervioso.

En septiembre de 1900 viaja por Italia. Siente el silencio y el fervor de los prados idílicos con *fraticellos* y campanarios de cenobios del *cuatrocento.* Besa la mano al Papa León XIII y llora, incontenido, de una gran emoción religiosa.

Bélgica, Alemania, Italia, Inglaterra, Austria y Hungría. Rubén va incorporando toda Europa a su poesía orquestal. Vuelve a España y realiza demorados viajes por la Península. Cada vez más sensitivo, más «niño nervioso», más tomado por el alcohol, reparte su vida entre Madrid y París.

Invitado por el Ateneo de Madrid a tomar parte en una sesión solemne, llega la víspera del acto sin que el poeta haya preparado nada. Y en una noche, memorable para la poesía castellana, escribe el poema «La salutación del optimista». La lectura es un acontecimiento lírico importantísimo. Y en el oído de los poetas jóvenes que le escuchan queda, como flotando, incisivo, insistente, el verso largo del gran poema, el ritmo anapéstico de «La salutación». El libro definitivo *Cantos de vida y esperanza* es publicado el año 1905; profundo, pleno, personalísimo. El libro más representativo de la obra total de Rubén. Y el más hispano: sensualidad y austeridad; abnegación y descaecimiento; idolatría y cristianismo.

En 1906 va a Río de Janeiro, como secretario de la delegación nicaragüense en la Conferencia Panamericana. Regresa a España y visita, por vez primera, Palma de Mallorca.

El año 1907 vuelve a Nicaragua y su visita levanta una verdadera apoteosis de entusiasmos. Y el 1909, el Gobierno nicaragüense le nombra su ministro en Madrid.

Otra vez España. Madrid. Puerta del Sol. Hotel París. La capital española le es ya familiar. Presentación de credenciales. Alabarderos de Palacio. Campo del Moro, con violetas húmedas y viejas evocaciones borbónicas. Carrozas doradas. Y en la Corte una reina joven, bellísima, desleída en nácares, que le impresiona vivamente. Vive Rubén en la calle de Serrano y luego en la de Claudio Coello.

De nuevo París: bohemia y desgana de todo. El año 1910 recibe el nombramiento de ministro extraordinario para asistir a las fiestas

del Centenario de México, a cuya capital no puede llegar porque ha estallado una revolución. Se detiene en Cuba y allí vive unos meses.

En París le proponen la dirección de la revista *Mundial,* y sus dueños, unos banqueros uruguayos, explotan su nombre y le obligan a viajes y banquetes, para conseguir publicidad. Rubén está muy enfermo del cuerpo y del alma, y un buen día logra escapar de los hermanos Guido, propietarios de la revista, y refugiarse en Palma de Mallorca en busca de paz y de salud. Enfermo y dolorido llega a la Cartuja de Valldemosa, donde el silencio del lugar le remueve los sentimientos religiosos más íntimos. «Tuvo —escribe uno de sus biógrafos— arrepentimiento y puso a los pies de Jesucristo su pobre alma acribillada de dolores y pecados...». «Un día quiso hacerse cartujo; otro día se confesó con un sacerdote y lloró arrepentido; una tarde yendo de Valldemosa a Palma, descendió de su coche, y de hinojos en el camino, rezó un Padrenuestro»... Y otro día, sobresaltado de eternidad, entre temeroso y esperanzado, escribió un poema impresionante que es resumen de aquel estado espiritual:

Este vetusto monasterio ha visto,
secos de orar y pálidos de ayuno,
con el breviario y con el Santo Cristo,
a los callados hijos de San Bruno.

A los que en su existencia solitaria,
con la locura de la Cruz y al vuelo
místicamente azul de la plegaria,
fueron a Dios en busca de consuelo.

Mortificaron con las disciplinas
y los cilicios la carne mortal
y opusieron, orando, las divinas
ansias celestes al furor sexual.

La soledad que amaba Jeremías,
el misterioso profesor de llanto,
y el silencio, en que encuentran armonías
el soñador, el místico y el santo,

fueron para ellos minas de diamantes
que cavan los mineros serafines
a la luz de los cirios parpadeantes
y al son de las campanas de maitines.

Gustaron las harinas celestiales
en el maravilloso simulacro,
herido el cuerpo bajo los sayales,
el espíritu ardiente en amor sacro.

Vieron la nada amarga de este mundo,
pozos de horror y dolores extremos,
y hallaron el concepto más profundo
en el profundo De morir tenemos.

El cantor de los Versalles galantes, las princesas Eulalias, las japonerías de imitación y los nelumbos orientales, sabe ahora meter el castellano en pardos sayales de austeridades y renuncias.

Sin voluntad, va y viene el poeta, como una hoja mecida por el soplo del destino. Barcelona, París, otra vez Barcelona. La enfermedad le va minando. En Cataluña le rodean los intelectuales del momento, entre ellos Santiago Rusiñol, Eugenio d'Ors... Francisca Sánchez y su hijo Güicho viven con él. 1914. Estalla la gran guerra. Rubén está agotado, pero aún intenta volver a América para dar una serie de conferencias en los Estados Unidos. En vano Francisca Sánchez quiere disuadirle. Un día, un día cualquiera, se marcha dejando a la amante y al hijo. Francisca le ve partir en el puerto barcelonés acaso repitiendo aquellos versos con que el poeta la había regalado en los días claros de amor y de esperanza:

Ajena al dolo y al sentir artero,
llena de la ilusión que da la fe,
lazarillo de Dios en mi sendero,
Francisca Sánchez, acompáñame...
... ...
Seguramente Dios te ha conducido
para regar el árbol de mi fe.
¡Hacia la fuente de noche y de olvido,
Francisca Sánchez acompáñame!

Pero ahora Rubén está lejos de aquella ternura juvenil que le despertara la moza castellana entre los jardines del Campo del Moro.

Las conferencias proyectadas no pueden celebrarse por el ambiente bélico, poco propicio a la literatura, que se respira en los Estados Unidos. Rubén llega a Guatemala, enfermo, arrepentido, muy tomado de Dios, y es allí adonde acude Rosario Murillo, su mujer. De vuelta a Nicaragua deciden operarle de cirrosis epática y a los dos días de la operación muere en León, oyendo aquellas campanas que tanto miedo le daban cuando era niño. Tenía cincuenta años y era el día 16 de febrero de 1916.

El obispo de León y varios sacerdotes amigos le auxiliaron en los últimos momentos. Su cuerpo descansa, ahora, en la catedral de León, de Nicaragua, la ciudad que guarda el perfil hispano con que la signaron sus fundadores.

☆

A través de la vida de Rubén Darío hemos ido viendo cómo el poeta se sintió americano universal con fondo de España, o español americano con fondo de universo. Toda Europa y toda América, con ensoñaciones de los cinco continentes, pasan por la vida y la obra del gran poeta. Pasan —decimos—; cruzan, vuelan. Sólo España permanece en él.

Por el mar vino a España y el mar se lo llevó para siempre. Mar de Hispania, mar de una hispanidad que él llegó a comprender, tarde quizá, pero acertadamente. Todos los coqueteos parisienses o versallescos caen, como una tramoya facilona, ante la presencia inenarrable del mar de España. El mar que le hizo desembarcar en Santander, buscar salud en Málaga o dialogar con Dios en Mallorca. Los litorales le atraían, por eso mismo, más que el interior, más aún que el Madrid cortesano que tanto amaba. Juan Ramón Jiménez lo ha dicho como nadie, con su lírica prosa incisiva y única. «El capricho de la onda incesante de las figuraciones —dice— trae a mi imaginación un Rubén Darío marino, salido quizá de la fotografía que me dio en Madrid... Un Rubén Darío con uniforme blanco, veraniego, de ¿capitán de navío?... ¡Cuánto he pensado que Rubén Darío era, no un lobo de mar, un raro monstruo humano marino, bárbaro y exquisito a la vez! Siempre fue, para mí, mucho más ente de mar que de tierra. Al paisaje polvoriento poco le sorprendí entregado; creo que no sentía bastante lo pedrero; la arena ya le encontraba la planta... Lo vi, mucho, tomando, con su whisky, mariscos. El mismo tenía algo de gran marisco náufrago. Y, sin duda, su instrumento sonoro favorito era el caracol. Su poesía ¿no es una cantata de caracol y lira?». Y aun añade: «Su palabra favorita, "archipiélago". Cuando se la decía hacia dentro, parecía que se la estaba engullendo como una docena de ostras, con gula de gigante marino enamorado...».

Y esa fuerza marina, casi cósmica, que había en él, le llevaba y le traía a España, ciegamente, frenéticamente, insospechadamente. Transfigurado de esencias marinas y españolas, supo escuchar, como nadie, el poderoso rumor del mar:

... y oigo un rumor de olas y un incógnito acento...

Lo evocamos ahora, en la celebración del centenario de su nacimiento. Lo evocamos como a algo más que a un poeta americano enamorado de lo nuestro. Porque el «Cisne de Nicaragua» fue, para nosotros, algo más que un cantor excepcional que sacara al diamante del idioma irisaciones irrepetibles. Fue también —y de aquí nuestro reconocimiento— algo que América nos devolvía después de cuatro siglos. La cultura que España había sembrado a través de los siglos en el Nuevo Continente tornaba a la península hecha música, entraña y ritmo, el año 1892, cuando Rubén pisó por vez primera tierra española. Nos devolvía América, con él, a los Gracianes, Teresas y Góngoras que nosotros le habíamos dado. Y el momento no pudo ser más propicio. España, de Norte a Sur, vibra emocionada en el IV Centenario del Descubrimiento. En La Rábida, a la orilla del agua sofocada, los pinos cascabelean y las palmeras parecen apresar, con sus manos nerviosas, el latido de un aire descubridor. Las olas llevan y traen no sabemos qué altos mensajes cuando de los nortes llegó el regalo que América nos hacía. Rubén, que ya había estado en El Salvador, en Chile, en Costa Rica, en Guatemala; que ya tenía una breve pero plural historia celeste de amor y de gloria, no se da cuenta todavía, al pisar «la cuna de la sangre», de que viene en viaje de retorno cultural. Un viaje de retorno que cuatro siglos de apretada historia hispánica clamaban y exigían.

Su segundo encuentro con España, en 1898, es ya más familiar, como más entrañable y entrañado. En Madrid está viva la generación de intelectuales que tomaría la nominación de este año de grandes males irreparables. España parecía compensar la mutilación atroz de sus colonias con estos hombres, llamados a darle muchos días de gloria intelectual: una larga y apretada lista que brota en esta hora de España, llena de cicatrices. Rubén Darío, sin proponérselo acaso, comienza a influir en la alta y fina sensibilidad de la mayoría de ellos. Sus palabras musicales, escogidas, consiguen ecos fervorosos en los diálogos dramáticos de Jacinto Benavente, en la prosa —pomo de lengua— de las *Sonatas* valleinclanescas, en los puros versos susurrados de Juan Ramón Jiménez o de Antonio Machado. Todo aquello se iba a llamar el modernismo, como contagio o continuación de un movimiento más general que había tenido un origen religioso en el centro de Europa. Aquel movimiento fue propagándose y ganando adeptos por todos los resquicios del arte y de la vida. Hay versos y prosas modernistas, pero también hay un estado del alma modernista —sentimiento, gusto, idea—, del que Rubén será ya para siempre cabeza visible, guión y estrella máxima.

Francia, Italia, España de nuevo..., Bélgica, Alemania, Inglaterra. Y otra vez Madrid. Ya siempre España, en mitad de todas sus rutas, en el centro mismo del corazón de su canto. Don Quijote, Goya, Cervantes y el Cid le inspiran hermosos poemas. Y un día escribe, como resumen de su hispánico fervor, la admirable «Salutación del optimista», en donde cada verso es como una gota de sangre enamorada y un grito insólito en el pesimista clima intelectual español:

Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,
espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!,
porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos
lenguas de gloria. Un vasto rumor llena los ámbitos: mágicas
ondas de vida van renaciendo de pronto;
retrocede el olvido, retrocede engañada la muerte,
se anuncia un reino nuevo, feliz sibila sueña,
y en la caja pandórica de que tantas desgracias surgieron
encontramos de súbito, talismánica, pura, riente,
cual pudiera decirla en sus versos Virgilio divino,
la divina reina de luz, ¡la celeste esperanza!

Pálidas indolencias, desconfianzas fatales que a tumba
o a perpetuo presidio condenasteis el noble entusiasmo,
ya veréis el salir del sol en un triunfo de lira,
mientras dos continentes, abonados de huesos gloriosos,
del Hércules antiguo la gran sombra soberbia evocando
digan al orbe: la alta virtud resucita
que a la hispana progenie hizo dueña de siglos.

Abominad la boca que predice desgracias eternas,
abominad los ojos que ven sólo zodíacos funestos,
abominad las manos que apedrean las ruinas ilustres
o que la tea empuñan o la daga suicida.
Siéntense sordos ímpetus en las entrañas del mundo,
la inminencia de algo fatal hoy conmueve la tierra;
fuertes colosos caen, se desbandan bicéfalas águilas,
y algo se inicia como vasto social cataclismo
sobre la faz del orbe. ¿Quién dirá que las savias dormidas
no despierten entonces en el tronco del roble gigante
bajo el cual se exprimió la ubre de la loba romana?
¿Quién será el pusilánime que al vigor español niegue músculos
y que al alma española juzgase áptera y ciega y tullida?
No es Babilonia ni Nínive enterrada en olvido y en polvo,
ni entre momias y piedras, reina que habita el sepulcro,
la nación generosa, coronada de orgullo inmarchito,
que hacia el lado del alba fija las miradas ansiosas,
ni la que, tras los mares en que yace sepulta la Atlántida,
tiene su coro de vástagos, altos, robustos y fuertes.
Unanse, brillen, secúndense, tantos vigores dispersos;
formen todos un solo haz de energía ecuménica.

Sangre de Hispania fecunda, sólidas, ínclitas razas,
muestren los dones pretéritos que fueron antaño su triunfo.
Vuelva el antiguo entusiasmo, vuelva el espíritu ardiente
que regará lenguas de fuego en esa epifanía.
Juntas las testas ancianas ceñidas de líricos lauros
y las cabezas jóvenes que la alta Minerva decora,
así los manes heroicos de los primitivos abuelos,
de los egregios padres que abrieron el surco prístino,
sientan los soplos agrarios de primaverales retornos
y el rumor de espigas que inició la labor triptolémica.

Un continente y otro renovando las viejas prosapias,
en espíritu unidos, en espíritu y ansias y lengua,
ven llegar el momento en que habrán de cantar nuevos himnos.
La latina estirpe verá la gran alba futura:
en un trueno de música gloriosa, millones de labios
saludarán la espléndida luz que vendrá del Oriente,
Oriente augusto, en donde todo lo cambia y renueva
la eternidad de Dios, la actividad infinita.
Y así sea esperanza la visión permanente en nosotros,
¡ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda!

«Todas las formas helénicas y latinas pasadas por la aduana de Versalles» —es frase de José María Pemán en un estudio sobre la creación y la métrica de la «Salutación»— le sirvieron a Rubén de raíl propicio para el gran canto a España. Su musa decadente y parnasiana se torna súbitamente civil y patriótica. El mármol se hace bronce. Y es que Rubén tenía, desde muy joven, guardada la alta nota bélica para ocasión propicia, y así, cuando en Chile, a los veinte años, se presenta a un certamen poético con un poema lírico y otro épico, es con este último con el que triunfa su juvenil empeño. El poema se titulaba: «Canto épico a las glorias de Chile». La oda «A Roosevelt», sus versos «Al rey Oscar», su «Cyrano en España», son poemas que están también en esta línea de poesía entera, en la que la «Salutación del optimista» ocupa un lugar señero y definitivo. Las levedades de sus *Prosas profanas,* las Eulalias y las Margaritas de sus versos versallescos y galantes, se truecan en los hexámetros fascinantes, con fondo de Virgilio, de la «Salutación», en los que la idea, el pensamiento, tiene su molde apropiado, ancho, clásico, romano, exuberante. «La seguridad olímpica» de la «Salutación» encuentra en los hexámetros el aliento estrófico preciso. El bloque psicológico encaja, armoniosamente, en el bloque expresivo, y la pasión hispánica tiene, en el amor por la palabra escogida, su lugar ético-estético mejor.

El milagro, ya lo vemos, se ha producido en España, al contacto con la cuna de la raza. Paisajes y figuras van pasando por sus ojos,

que ya sólo aciertan a retener lo español eterno. El poeta se ha encontrado a sí mismo y vive su hora máxima, su momento estelar. Siente su antigüedad junto al Mediterráneo—por el olivo y la vela latina—, y en Valldemosa oye el expresivo silencio cartujo que, al colarse en su canto, le hace hablar a Dios estremecedoramente contrito:

Darme otros ojos, no estos ojos vivos,
que gozan en mirar, como los ojos
de los sátiros locos medio chivos,
redondeces de nieve y labios rojos.

Darme otra boca en que queden impresos
los ardientes carbones del asceta,
y no esta boca, en que vinos y besos
aumentan gulas de hombre y de poeta.

Darme unas manos de disciplinante
que me dejen el lomo ensangrentado,
y no estas manos lúbricas de amante,
que acarician las pomas del pecado.

Darme una sangre que me deje llenas
las venas de quietud y en paz los sesos,
y no esta sangre, que hace arder las venas,
vibrar los nervios y crujir los huesos.

Nadie mejor que el propio Darío ha explicado el fenómeno de esta crisis espiritual. El había escrito: «Me he llenado de congoja cuando he examinado el fondo de mis creencias, y no he encontrado suficientemente maciza y fundamentada mi fe, cuando el conflicto de mis ideas me ha hecho vacilar, y me he sentido sin un constante y seguro apoyo.» Pero tras su experiencia de España, y hablando de su libro *Cantos de vida y esperanza,* escribirá años más tarde:

> El mérito principal de mi obra, si alguno tiene, es el de una gran sinceridad, el de haber puesto mi corazón al desnudo, el de haber abierto de par en par las puertas y ventanas de mi castillo interior para enseñar a mis hermanos el habitáculo de mis más íntimas ideas y de mis más caros ensueños. He sabido lo que son las crueldades y locuras de los hombres. He sido traicionado, pagado con ingratitudes, calumniado, desconocido en mis mejores intenciones por prójimos mal inspirados; atacado, vilipendiado. Y he sonreído con tristeza. Después de todo, todo es nada. Si es cierto que «el busto sobrevive a la ciudad», no es menos cierto que, en lo infinito del tiempo y del espacio, el busto, como la ciudad y, ¡ay!, el planeta mismo, habrán de desaparecer ante la mirada de la única eternidad.

Todos los prejuicios de escuela, todos los preciosismos, todos los caprichos prestados del siglo XVIII, las porcelanas de imitación y la jardinería oriental desaparecen ante la voz del poeta-hombre. «He aquí —dice— una historia llena de tristezas y de desilusión, a pesar de las primaverales sonrisas: la lucha por la existencia, desde el comienzo, sin apoyo familiar, ni ayuda de mano amiga; la sagrada y terrible fiebre de la lira; el culto del entusiasmo y de la sinceridad contra las añagazas y traiciones del mundo, del demonio y de la carne...; la simiente del catolicismo contrapuesta a un tempestuoso instinto pagano.»

Con *Cantos de vida y esperanza* se cumple el ciclo literario y humano del poeta. Los *Cantos de vida y esperanza* le muestran ya, muy a la española, nostálgico de gloria, cristiano y español hasta la médula. La experiencia le ha convencido. Estos *Cantos* son la plenitud de su corazón; son España y él fundidos en un abrazo lírico. Aquella España que buscara de niño, instintivamente, en los libros de Lope de Vega, de Cervantes, de Gracián, de Fray Luis, de Teresa... Una España que le duele ya en el costado mismo de su destino de poeta. La curva simbolista —Rostand, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine— no le afecta más que en lo externo. En el fondo, la hispanidad vibra hecha huracán lírico, y se alza, en cada sílaba, para gloria de su verbo encendido. Y es ahora cuando comprende del todo a la América española, porque Rubén Darío —ya lo dijo Rodó— no había visto, no había sabido ver la pampa, ni el trópico, ni la cordillera andina. Y aquí, en la vieja tierra hispana, trocó fervor y desvelo por profundidad y trascendencia, y, a cambio de corazón y fiebre lírica, recibió idioma, sentido genésico originario de lo racial.

Y aún hay, en este trueque de amor, algo más que marcará al poeta para la eternidad: Rubén le devolvió a España cuatro siglos de cultura española, pero España, en este reencuentro anhelante, le hizo el regalo de Dios.

GINÉS DE ALBAREDA
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Serrano, 117
MADRID

RUBEN DARIO Y LA DRAMATICA PERSECUCION DE ROSARIO MURILLO

POR

CARMEN CONDE

La figura del grandioso poeta nicaragüense ha sido estudiada tanto y tan apasionadamente (así como las figuras femeninas que le rodearon, y entre las cuales exalté la de doña Francisca Sánchez, porque se lo merecía), que apenas queda algo por decir. Mas, sin embargo, como cada cual aprecia las cosas a su manera, siempre *es posible* decir algo. Es lo que hice en ciertas ocasiones y lo que hago en ésta. Doña Rosario Murillo, segunda esposa de Rubén Darío, fue una mujer interesante, a la cual me hubiera gustado conocer personalmente y no sólo por fotografías de sus últimos años. Encontró a Rubén casi niño, se casó con él siendo mozo y estuvo a su lado en los últimos meses de su vida, hasta enterrarlo. Es, sin duda, una mujer-clave en su vida: en lo más negativo de su vida. Doña Francisca Sánchez lo fue en lo positivo: en los años creadores, en los días de esperanza literaria bien cumplida, y le dio hijos, que él amó hasta la muerte también. Ese amor que le llevó a dejarle a «Güicho» (Rubén Darío Sánchez) la herencia de su obra ha traído como penosa consecuencia muchos sinsabores para doña Francisca, sus nietos (los hijos de «Güicho») y hasta para los que, fieles a la voluntad de Rubén Darío poeta, seguimos respetando aquella herencia. Si el propio vate quiso que sus libros, sus derechos de autor, pertenecieran a su hijo Rubén Darío Sánchez, ¿quién tiene razón para oponerse, sembrando la discordia y la malevolencia, contra aquella póstuma resolución?

Pero vamos hacia doña Rosario Murillo, la esposa legítima por fuerza del gran poeta de nuestra lengua universal.

Rubén Darío dijo de Rosario Murillo, antes de casarse a la fuerza con ella, bellas y dulces palabras:

«*Elena* ("¡bendita sea aquella boca, que murmuró por primera vez cerca de mí las inefables palabras!"), a la orilla de un río lleno de islas floridas y de pájaros de colores, es la amada segunda. Cerca de la orilla del lago se detuvieron grupos de garzas: blancas, morenas...

Los enamorados se miraban a los ojos, abanicados por las grandes alas viajeras...

De pronto, y como atraídos por una fuerza secreta, en un momento inexplicable, nos besamos la boca, todo trémulos, con un beso para mí sacratísimo y supremo: el primer beso recibido de labios de mujer. ¡Oh Salomón, bíblico y real poeta, tú lo dijiste como nadie: *Mel et lac sub lingua tua!*

¡Ah, mi adorable, mi bella, mi querida garza morena! Tú tienes, en los recuerdos que en mi alma forman lo más alto y sublime, una luz inmortal!

Porque tú me revelaste el secreto de las delicias divinas en el inefable primer instante de amor».

(«Palomas blancas y garzas morenas», en *Azul.* Valparaíso, 1888.)

A EMELINA

¡Amada, espera, espera!
Florecerá la luz en los altares,
y al llegar la amorosa primavera
te hallarás coronada de azahares.

Eres buena, eres casta,
y Dios belleza y gracia darte quiso.
Para hacer de un hogar un paraíso,
¡oh, mi gloria y mi luz!, con eso basta.

(¿1885?)

La primera parte del romance amoroso tuvo lugar en 1883. En 1885 se pusieron en relaciones, en Managua. «Rubén era flaco, pálido, con una melena abundante, algo ensortijada. Vestía siempre de casimir. Hablaba poco. Tenía los ojos como ausentes de la realidad».

Así lo retrató Rosario en una conversación que mantuvo con el periodista Rivas Ortiz.

El poeta decidió casarse inmediatamente con ella, pero sus amigos, para impedirlo (¡tenía catorce años escasos!), lo enviaron a El Salvador.

Cuando volvió a Managua poco después, se puso nuevamente en relaciones con ella. Y, de pronto, otra separación. «A causa —dijo él— de la mayor desilusión que pueda sentir un hombre enamorado, resolví salir de mi país». Entonces se fue a Chile. Antes de salir, le escribí (12 de mayo de 1886) una carta.

Después fue su encuentro y su boda con «Stella», Rafaela Contreras. Por razones políticas y económicas hubieron de separarse. Nació

el primer Rubencito, y Rafaelita enfermó y murió. Veamos lo que sucedió después al poeta (1):

> A mi llegada a Nicaragua permanecí algunos días en la ciudad de León... Estando en León, se celebraron funerales en memoria de un ilustre político que había muerto en París, don Vicente Navas. Se me rogó que tomase parte en la velada que se daría en honor del personaje fallecido, y escribí unos versos en tal ocasión. Estaba, la noche de la velada, leyendo mi poesía, cuando me fue entregado un telegrama. Venía de San Salvador, lugar adonde yo no podía ir a causa de los Ezetas, y en donde residía mi esposa en unión de su madre y de su hermana, casada. El telegrama me anunciaba en vagos términos la gravedad de mi mujer, pero yo comprendí, por íntimo presentimiento, que había muerto; y sin acabar de leer los versos, me fui precipitadamente al hotel en que me hospedaba, seguido de varios amigos, y allí me encerré a llorar la pérdida de quien era para mí consolación y apoyo moral. Pocos días después llegaron noticias detalladas del fallecimiento. Se me enviaba un papel escrito con lápiz por ella, en el cual me decía que iba a hacerse operar —había quedado bastante delicada después del nacimiento de nuestro hijo—, y que si moría en la operación, lo único que me suplicaba era que dejase al niño en poder de su madre, mientras ésta viviese. Por otra parte, me escribía mi cuñado, el banquero don Ricardo Trigueros, que él se encargaría gustoso de la educación de mi hijo, y que su mujer sería como una madre para él. Hace diecinueve años que esto ha sucedido, y ello ha sido así.
>
> Pasé ocho días sin saber nada de mí, pues en tal emergencia recurrí a las abrumadoras nepentas de las bebidas alcohólicas. Uno de esos días abrí los ojos y me encontré con dos señoras que me asistían: eran mi madre y una hermana mía, a quienes se puede decir que conocía por primera vez, pues mis anteriores recuerdos maternales estaban como borrados.
>
> ... Llegué a Managua y me instalé en un hotel de la ciudad. Me rodearon viejos amigos; se me ofreció que me pagarían pronto mis sueldos, mas es el caso que tuve que esperar bastantes días; tantos, que en ellos ocurrió el caso más novelesco y fatal de mi vida, pero al cual no puedo referirme en estas memorias por muy poderosos motivos. Es una página dolorosa, de violencia y engaño, que ha impedido la formación de un hogar por más de veinte años; pero vive aún quien como yo ha sufrido las consecuencias de un familiar paso irreflexivo, y no quiero aumentar con la menor referencia una larga pena. El diplomático y escritor mejicano Federico Gamboa, tan conocido en Buenos Aires, tiene escrita desde hace muchos años esa página romántica y amarga, y la conserva inédita, porque yo no quise que la publicase en uno de sus libros de recuerdos. Es precisa, pues, aquí esta laguna en la narración de mi vida.

Por su parte, Rosario manifiesta cuándo y cómo fue su boda con Rubén Darío:

(1) RUBÉN DARÍO: *Autobiografía.*

El 8 de marzo de 1893, en casa de mi hermana doña Angela Murillo de Solórzano. Fue el acto privado. Asistieron solamente: el oficiante, monseñor Rafael Ramírez, de Chinandega, capellán del presidente Sacasa; el padre Obregón, cura de Managua; el doctor José Navas; mi cuñado, don Francisco Solórzano L.; mi hermana Angela y el meritísimo maestro cubano Fajardo Ortiz, inválido de las piernas. También Manuel Maldonado. Por aquel tiempo no existía el matrimonio civil.

A los pocos días de sus segundas nupcias, Rubén, que había recibido su nombramiento de cónsul de Colombia en Buenos Aires, fue con Rosario a Cartagena a visitar al presidente Rafael Núñez con el designio de procurarse cierta cantidad de sueldos adelantados. Rosario ha referido que Darío apenas obtuvo una suma insuficiente, con la cual debió pagar los gastos del viaje, y que por ello decidió partir solo a su destino, prometiendo enviarle luego recursos para juntarse con él. No obstante, Rubén expresó en sus memorias que el Gobierno de Panamá le entregó con su nombramiento y su carta patente «una suma de sueldos adelantados», por lo cual resolvió realizar, antes de radicarse en Buenos Aires, el sueño más anhelado de su vida: conocer París, y que se embarcó para Nueva York, a fin de seguir hacia Francia. Resalta la contradicción de ambas versiones, comenta con tino Ildo Sol. El hecho es que nuestro poeta abandonó a su esposa, que se encontraba encinta. Y mientras él proseguía su existencia errante, ella, a la altura del 26 de diciembre de 1893, y en la capital de Nicaragua, dio a luz un niño, segundo vástago del glorioso Aeda. «Su parecido con el padre era perfecto», ha dicho Rosario.

Acaso, sí, el amor filial hubiera unido otra vez a los consortes; la muerte lo impidió «con la agencia del tétano, arrebatando al niño, que antes fue bautizado con el nombre de su padre».

El Centinela, diario que redactaba el general José María Moncada, quien fue más tarde presidente de Nicaragua, publicó este sentido pésame:

El primogénito del insigne poeta Rubén Darío, gloria de las letras hispanoamericanas, ha muerto. Voló el ángel que hubiera sido el encanto de su hogar, sin que su padre, ese predilecto del genio, errante por el mundo, haya recibido el último suspiro de su tierno corazón. Su madre, desolada y triste, lejos, muy lejos del compañero idolatrado de su vida, llora llena de dolor y pena. Sentimos el desgraciado acontecimiento y les enviamos las muestras de nuestro pesar.

En el mes de noviembre de 1944, Ildo Sol mantuvo cierta conversación con Rosario Murillo. Luego no volvió a verla hasta noviembre de 1947, y esta vez ella se retractó de algunas de sus propias mani-

festaciones: las que se refieren a cierta carta escrita, según ella dijera la primera vez, por Rubén al hermano, Andrés Murillo, causante, al parecer, del abismo que separó a los antes enamorados. La primera conversación es la que transcribo del libro *Rubén Darío y las mujeres*, de Ildo Sol (2).

Considero la pérdida de nuestro primogénito —habla Rosario— como la causa primordial y determinante que convirtió nuestra separación —forzada en Cartagena por razones económicas— en abandono, pues con la muerte de nuestro niño el vínculo matrimonial se debilitó y el amor se fue disipando con el tiempo y el espacio. Secundariamente contribuyó a ello las demoras que hice en el acatamiento de las llamadas de Rubén, por consideración al sacrificio que se impondría para el sustento mío en países extraños, donde su economía carecía de estabilidad, según lo revelaba en sus cartas. Finalmente, Rubén, envanecido con sus crecientes triunfos literarios, pretendía merecerlo todo de mi familia, que, aunque afortunada, eludió darnos auxilios para solucionar nuestra situación. Naturalmente, esto dio lugar a la sugerencia de una recíproca antipatía, de la cual era yo la única víctima. Poseo una carta extensa de Rubén que prueba cuanto le digo. La primera parte es la más bella manifestación de amor que en su vida me hizo; la segunda es una serie de injustas recriminaciones contra mi familia, especialmente contra mi hermano Andrés...

La carta en referencia más podría dañar a Rubén mismo que a mi hermano Andrés, y, antes que sufran ellos menoscabo de su dignidad personal, prefiero soportar yo sola los ácidos de la maledicencia... ¡Ah, cuán tarde decidí cerrar los ojos ante los obstáculos para reunirme a mi marido!

Más tarde, en 1947, Rosario dice, al preguntarle Ildo Sol por esta carta: «En cuanto a la carta de que me habla, me extraña; jamás Rubén me escribió carta alguna en que recrimine a mi familia. El era demasiado delicado y me quería lo suficiente para no mortificarme con recreminaciones a mi familia. Creo que *usted ha sufrido error*».

CARTAS DE RUBEN DARIO A ROSARIO MURILLO

Mayo 12 de 1886.

Rosario:

Esta es la última carta que te escribo. Pronto tomaré el vapor para un país muy lejano de donde no sé si volveré. Antes, pues, de que nos separemos, quizá para siempre, me despido de ti con esta carta.

(2) Según este mismo libro, el doctor Manuel Zurita estaba preparando un trabajo acerca de las relaciones de Rubén y Rosario. En conversación con Ildo Sol, Zurita afirma que Rosario también le habló de la carta de Rubén contra Andrés Murillo, pero añadiendo que no se la suministraría a nadie. ¿Existe o no esa carta? ¿Qué acusación encierra? De ser favorable a la dama, en definitiva, ¿por qué callarla tantos años, si la verdad histórica tiene derecho a establecerse?

Te conocí tal vez por desgracia mía; mucho te quise, mucho te quiero. Nuestros caracteres son muy opuestos, y, no obstante lo que te he amado, se hace preciso que todo nuestro amor concluya ya; y como por lo que a mí toca no me sería posible dejar de quererte viéndote continuamente y sabiendo lo que sufres o lo que has sufrido, hago una resolución y me voy. Muy difícil será que yo pueda olvidarte. Sólo estando dentro de mí se podría comprender cómo padezco al irme; pero está resuelto mi viaje, y muy pronto me despediré de Nicaragua. Mis deseos siempre fueron de realizar nuestras ilusiones. Llevo la conciencia tranquila, porque como hombre honrado nunca me imaginé que pudiera manchar la pureza de la mujer que soñaba mi esposa. Dios quiera que si llegas a amar a otro hombre encuentres los mismos sentimientos.

Yo no sé si vuelva. Acaso no vuelva nunca. ¡Quién sabe si iré a morir a aquella tierra extranjera! Me voy amándote lo mismo que siempre. Te perdono tus puerilidades, tus cosas de niña, tus recelos infundados. Te perdono que hayas llegado a dudar de lo mucho que te he querido siempre. Si tú guardaras como hasta ahora, si moderado tu carácter y tus pequeñas ligerezas, siguiendo en la misma vía que has seguido durante nuestros amores, yo volvería y volvería a realizar nuestros deseos. Tú me quisiste mucho; no sé si todavía me quieres. ¡Son tan volubles las niñas y las mariposas!

Mucho me tienes que recordar si amas a otro. Ya verás. Yo no tengo otro deseo sino que seas feliz.

Si estando, como voy a estar, tan lejos, me llegase la noticia de que vivías tranquila, dichosa, casada con un hombre honrado y que te quisiera, yo me llenaría de gozo y te recordaría muy dulcemente. Pero si me llegase a Santiago de Chile una noticia que con sólo imaginármela se me sube la sangre al rostro, si me escribiese algún amigo que no me podrías ver frente a frente como antes..., yo me avergonzaría de haber puesto mi amor en una mujer indigna de él. Pero esto no será así, estoy convencido de ello.

Pongo a Dios por testigo que el primer beso de amor que yo he dado en mi vida fue a ti...

Ojalá que nos podamos volver a ver con el mismo cariño de siempre, recordando lo mucho que te quise y que te quiero. Adiós, pues, Rosario.

Rubén Darío

Esta fue escrita cuando el poeta se fue a Chile, «a causa —dijo— de la mayor desilusión que pueda sentir un hombre enamorado...».

Las siguientes son de después del forzado casamiento que se vio obligado a celebrar con Rosario.

New York, 8 de junio de 1893.

Mi querida hijita:

Mañana tomo el vapor para Europa, en viaje a Buenos Aires, después de unos largos días pasados en New York. Supongo que cartas tuyas deberán estar en camino de la Argentina por el Pacífico. Por el *Herald* he estado al corriente de los sucesos de la guerra. Escríbeme

una carta larga, larga, en que me des noticias de todo, especialmente de ti y de mi mamá. Dile que por este correo le mando un diario en que se habla del banquete que me dieron los literatos hispanoamericanos de esta ciudad.

Dime también si te has comunicado con la Angelita. Te digo con toda verdad que me haces más falta que nunca, y que no veo las horas en que te vengas, si es que por fin se arregla lo que hemos hablado, y mi buna amiga y cuñada persiste en sus deseos. Mándame el retrato ofrecido. Supongo que en Buenos Aires encontraré toda tu correspondencia. Mándame también periódicos y toda clase de papeles. De París, donde sólo estaré ocho días a lo más, te mandaré algunas cositas.

No tengo de ti sino ideas buenas y dignas de tu corazón. Que siempre seas así.

Muchos besos y abrazos, con mis cariños a mi mamá, te envía tu esposo,

Rubén Darío

P. D.: Dame noticias de Rodríguez, y si por casualidad lo ves, dile que de Buenos Aires le escribiré.

París, 5 de julio de 1893.

Mi amada Rosario:

El vapor que me deja, la enfermedad que me impide ir a tiempo al puerto. Todo esto ha hecho que todavía no esté yo en Buenos Aires. Supongo, mi querida hijita, que tus cartas deben de estar ya en la Argentina y que en ellas encontraré muchas noticias tuyas y mucho cariño y amor. Este, aumentado por la ausencia. Lo que es en mí ha crecido más y más cada día. Tu recuerdo me acompaña siempre, y tengo continuamente una verdadera sed de ti.

Desde New York no sé nada de las cosas de la política nicaragüense. Sólo sé que Sacasa cayó y que Machado es presidente. También que se murió Julio Gómez. A Luciano Gómez le escribí. Ignoro si ha recibido mi carta.

Vuelvo a repetirte que no pienso más que en ti. Y que el día que llegue a verte será nuestra verdadera luna de miel. ¿Y tú?

No te olvides de procurar por todos los medios con tu hermana el viaje lo más breve posible. Puedes tomar la vía Cosmos o la de New York. Si la Javiera quisiese venir, ya sabes que para ti y para mí sería gran placer hacer su educación y procurar su buen porvenir.

Dile a la Angelita que mi mayor deseo es que esté ya completamente arreglada con don Francisco. Pero que si persiste en sus deseos, nuestro hogar será el de ellos.

Hasta la vista, pues, vida mía, mi muchachita, y no me olvides, y sé siempre la que me has jurado ser para conmigo.

Te besa y te abraza ardientemente tu

Rubén

Buenos Aires, 3 de junio de 1897.

Mi Rosario:

Basta. ¿Sería yo capaz de decirte que no a lo que me pides? Más de una vez te lo he indicado. No se ha podido y no se ha hecho. Vente en las condiciones en que me hablas en tu carta.

No soy tan ogro. Ya ves que mi voluntad está dispuesta. Vente. Viviremos modestamente y agradablemente. Podemos vivir con lo poco que yo gano. Desde ahora procuraré preparar las cosas.

Me agradaría hicieras el viaje con la familia Gavidia, que vendrá a Chile pronto.

Di a Javiera que estimo su recuerdo en lo que vale y que fraternalmente se lo devuelvo.

Memorias a todos, y un abrazo de tu esposo,

R. Darío

P. D.: El pasaje debe ser directo hasta Valparaíso, por la Compañía Sud Americana de Vapores. No vayas a tierra en Panamá.

Buenos Aires, 1898.

Mi querida Rosario de siempre:

Tarde recibo tu última carta, a causa de haber andado en el interior de la República, en la provincia de Córdoba. Mucho me ha agradado la manera con que te expresas y no esperaba otra cosa de la mujer que tanto me ha querido y a quien yo he querido también tanto.

No creas que he olvidado nuestros bellos días; te complazco, pues, recordándolos, lentamente, como tú, una ausencia que a mi pesar no he podido remediar. No creo imposible el que esos días puedan volver. Todo está en mi buena o mala suerte. Yo espero.

Por otra parte, aguardo respuesta a una carta que he escrito últimamente al general Zelaya. Como nadie es profeta en su tierra, creo que me quedaré aquí por uno u otro inconveniente. Yo no he de ir en malas condiciones, y si el Gobierno no me ayuda como debe, seguiré trabajando en Buenos Aires. Tanto más que si me estableciera por allá no viviría solo, porque te llamaría.

A otra cosa. Mándame, hija, por inmediato correo, los libros míos publicados en Centroamérica: *Azul, A de...* y *Primeras notas.* Me son muy urgentes. Así, no dejes de hacerlo inmediatamente. Te mando un ejemplar de mi nuevo libro y un retrato.

Te abraza tu esposo,

Rubén

«... Poco tiempo después —dice Arturo Torres-Rioseco—, Darío pasó a Managua, y allí le aconteció uno de los sucesos más dolorosos de su vida: el matrimonio forzado con doña Rosario Murillo, a quien el poeta nunca amó verdaderamente. Doña Rosario fue una de las grandes fuentes de inquietudes del poeta, y Darío huyó de ella hasta

algunos años antes de su muerte.» El escritor Alfonso Taracena describe así el matrimonio del poeta:

> Los hermanos de la señora Rosario Murillo, por perversidad tal vez, fraguaron una entrevista nocturna entre el poeta y la susodicha señora, teniendo la fortuna de que su plan maquiavélico diera los mejores resultados. En el momento oportuno, arma en mano, rodearon al pusilámine don Juan, e inmediatamente procedieron a arreglar el matrimonio, que había de efectuarse so pena de la vida. Rubén era excesivamente tímido. Su cobardía databa de su niñez, así que los hermanos de doña Rosario no tuvieron gran dificultad para amedrentarlo y hacerlo casar a pesar de la enorme diferencia de caracteres entre los cónyuges. Vivieron en un completo cisma, hasta que los amigos de Rubén, entre ellos el doctor Maldonado, todos senadores y diputados nicaragüenses, reformaron las leyes, creando el divorcio, con el único móvil de favorecer al poeta, quien por entonces se ocultaba angustiado de Rosario, que lo perseguía revólver en mano.

Siguiendo una costumbre americana, muy en boga entre los escritores y diplomáticos, Rubén Darío decidió irse a Buenos Aires, vía Nueva York - París. En Panamá abandonó a su esposa, y siguió el viaje solo. En Nueva York fue muy bien recibido por la colonia hispanoamericana; allí conoció personalmente a José Martí. Antes de partir para Francia visitó las cataratas del Niágara, conocidas por todos los hispanoamericanos a través del poema de José María Heredia.

París era la ciudad de sus sueños, a tal punto que, «desde niño, cuando hacía sus oraciones, rogaba a Dios que no lo dejase morir sin conocer París». El encanto de la gran ciudad no se deshizo con la llegada; antes, por el contrario, hasta los últimos días de su vida el poeta consideraba a París como su verdadera patria. «¡La ciudad del arte, de la belleza y la gloria!», exclamaba el artista. «¡La capital del amor, el reino del ensueño!», decía el hombre.

Una carta en que se habla al poeta de su esposa Rosario (copia del original, escrito a mano con tinta; letra correcta, fina y pequeñita; anagrama de las letras E. S. [Emilia Satras?]; la firma va al final, a la derecha del plieguecillo segundo [ocho carillas en total, repletas], y la fecha: *Managua, 28 de mayo de 1905):*

> Estimado Rubén:
>
> En días pasados había pensado escribirte, pero mis ocupaciones me distrajeron esa idea. Ahora con ese suelto que reproduce *El Comercio* he recordado que tenía que escribirte y ya lo hago.
>
> Tu hermana Lola, traduce tu composición en mi modo de pensar bastante exagerado, no habiendo motivos suficientes para endozarte calificativos, que aunque pueden llevarlos muchos hombres, tú, viendo las cosas en su lugar, no eres de los que puedan llamarse desgraciados.

Apartando a un lado la imprudencia de dar publicidad a escritos privados de familia que nunca deben salir a los de afuera, porque nadie tiene derecho de hacer públicas manifestaciones de las intimidades de un familiar, más cuando tu frace de *triste* no hay en el mundo quien se pueda librar de ella, vamos a juzgar tu desgracia que ella desea publicar y con lo que no hace más que cometer un abuso y ponerte a ti como a uno de esos hombres de muy poco carácter que lloran sus penas, quedando ante el mundo bueno como muy pequeño de espíritu y ante el malo como instrumento de burla y dibirción.

Tu desgracia no la veo así como la pinta ese suelto, con esos colores de romanticismo que te ponen en ridículo. Tu vida es como casi todas y tus acontecimientos no serían raros á nadie que los conociese a fondo. Cosas del mundo que suceden a cada paso y que a un espíritu superior no hacen desfallecer.

Hombres casados dichosos, matrimonios completamente felices, no los hay, personas prudentes que saben llevar con resignación las durezas del destino, eso sí. Y cuántas hay que con cara placentera, pasan llevando a su compañera con gran estimación y con aparente orgullo y dentro de su alma llevan la pena de las faltas de su hogar, y cuantas veces hasta tengan que llevar amistad con aquellos infames que se burlan de ellos, creyendo mejorar su mala situación no dándose por entendidos.

Los que se casan con una mujer deshonrada y hasta con hijos, pues esos no han sido engañados, han cumplido con su voluntad, y he visto a personas serias y de buen sentido, educar esos hijos de otro sin que esto sea sensurable ni vergonzoso.

Te falta el cariño para tu esposa, pues yo lo que creo que te falta es deber. Ese amor, ese cariño, esa estimación sólo nace donde se cumple viviendo con la que Dios le ha dado, y sabiendo apreciar sus cualidades morales y sus buenos comportamientos; pero llevando una vida libre, viendo caras bonitas de orgía, abandonando su vida a placeres que llenan los deseos pero que pudren el alma, no, de ese modo no se lleva sosegada la conciencia.

No te creas incorregible, no creas que una niña como yo no puede señalarte lo que dan por consecuencia tus tristezas, pues muchas veces los que no hemos saboreado esas amarguras podemos vigilar con calma todos los acontecimientos y discernir con más acierto, que los que con gran talento tienen ofuscado sus pensamientos privados, a causa de los sufrimientos. No quiero tampoco que tomes a mal mis fraces, que no encierran reproches, sino consejos de hermana (como me llamaste cuando estuve en esa) y que tienen la mejor intención.

Tu esposa cumple con su deber asi como la has dejado tantos años y del el tiempo en que has sido casado con ella, nadie puede arrojarte ninguna sombra a pesar de vivir en esta sociedad de cuentos y calumnias. No quiero decirte más de ella, pues estas pocas palabras dicen bastante de su buen comportamiento, y tú, ahora que estás *viejo* y *feo* como dices, medita en el paso de los años, mira las realidades del mundo, penetra con tus buenas ideas la felicidad (sic) que imaginas en los demás, y con los ojos de la verdad y la justicia, verás que tú no has llevado tantas amarguras como otros, y que la tranquilidad consistente en saberse sobreponer a las dificultades que se pasan en

la vida. Pensando con sosiego y como hombre de corazón, puedes vivir los últimos años en calma.

Quiero que tengas conmigo la cortecia de contestarme viendo en mis palabras solo cariño para ti y para Rosario y aunque no sean mis fraces flores fantásticas que puedan deslumbrar a los soñadores románticos, tú, que tienes de todo solo verás la buena boluntad, y en lo privado bastante praxticas.

Si por suerte mía puedes tomar algo de lo que te dejo dicho pra tuvidas, pues ademas de creerme orgullosa por esa distinción tuya, sentiré la satisfacción de haber hecho algo por uds que sufren por mal acierto.

Por ahora esperaré tu carta pronto enviándote missaludo cariñoso. tu hermana

Emilia Satras

Managua, 28-5-905.

«Darío —comenta Alberto Ghiraldo— fue desgraciado en su vida íntima. Casado por amor en su país, Nicaragua, perdió a su gentil compañera cuando ésta le daba su primer retoño. Después, la vida agitada y el dolor le envolvieron. Un encuentro que nadie, fuera del círculo extraño de sus amistades, conoce en sus secretos, profundos, lo llevó violentamente a otro casamiento, a unas segundas nupcias forzadas.»

El tema es delicado, y si nos decidimos a tocarlo es, precisamente, porque alrededor de él se ha creado una leyenda que no favorece al poeta y que hoy nosotros estamos en condiciones de aclarar. A juzgar por las cartas de Bonafoux, que encontramos en el archivo de Darío, aquél intervino en el drama íntimo de éste. Estando Darío en Europa, su segunda mujer, de quien se separó el mismo día de la únión forzada, fue en su busca. Bonafoux medió, noble y amistosamente, para obtener un arreglo entre los cónyuges, y, quizá ignorando las verdaderas causas originadoras de la actitud de negativa de Darío, le escribió a éste:

París, febrero 5 de 1907.

Querido Rubén: ayer estuvo en casa la señora Rosario. Yo no estaba. Esta mañana le telegrafié y luego he venido a visitarla. Escribo en su casa.

Hemos hablado mucho. Pienso que si usted le hubiera concedido una entrevista en París, cuando ella lo deseaba, hubiéramos evitado muchos disgustos. Resultado de la conferencia: *primero:* la señora Rosario está absolutamente resuelta a no molestar a usted en ninguna cosa.

Segundo: en el curso del mes próximo saldrá para Nicaragua.

Tercero: cuanto a intereses, la señora cobrará *mil doscientos cin-*

cuenta francos de los *tres mil* retenidos por el ministro; y *trescientos* francos mensuales del sueldo consular de usted.

No he podido obtener más concesiones; y, teniendo en cuenta dificultades, y mirando el porvenir, lleno de disgustos y de lágrimas, creo que debe usted aceptar dicha transacción.

Si acepta usted, telegrafíeme.

París, febrero 6 de 1907.

Querido Rubén: De prisa y a última hora escribí ayer a usted en casa de la señora Rosario, relatándole brevemente la conferencia que tuvimos y el resultado de la misma.

Si usted aprueba esta transacción deberá enviarme carta *ad hoc*, esto es, manifestándome que acepta las bases y autorizándome, como representante de usted, para firmar el convenio.

No hay otro camino. No es posible obtener más concesiones.

Como indiqué a usted, he querido, en bien de usted y de su señora, allanar las dificultades del presente y los escándalos y lágrimas que ofrece el porvenir...

Hay que hacer a la señora Rosario la justicia de reconocer que, a pesar de malévolas y apremiantes insinuaciones, no ha querido, hasta ahora, acudir a la prensa, dando a enemigos de usted armas que piden. He visto y he leído una carta de uno de ellos a la señora Rosario pidiéndole datos de la vida privada de usted y ofreciéndose a publicarlos con escándalo público.

Reserve usted caballerosamente estos informes, medite y resuelva.

París, febrero 12 de 1907.

Querido amigo: Anteayer, domingo 10, a las nueve de la mañana, recibí el telegrama de usted y esta mañana su carta fecha 7.

Inmediatamente telegrafié a la señora Rosario y al Ministro Medina; y en cumplimiento de sus instrucciones retiré todo lo ofrecido, rompí la negociación y di por terminado mi cometido.

Me mettez jamais le doigt entre l'arbr eet l'écorce, aconseja un antiguo proverbio francés. Doy, pues, por completamente terminada mi intervención en este penoso incidente de la vida de usted.

Lo que yo quería, ante todo, y sobre todo, era asegurar el porvenir de usted con la garantía de que la señora no le molestaría en ninguna cosa y de que en breve plazo regresaría a su patria y hogar. Lo relativo a intereses era lo menos importante, a mi juicio, porque en tales cuestiones creo que es mucho más práctico *dar* que *negar*. Quería yo, en suma, evitar a usted los disgustos consiguientes a la permanecia de la señora en París, la posibilidad de una denuncia al Gobierno francés para que recoja el *exequatur* de usted, el escándalo de todo este asunto,

y el peligro de que enemigos de usted aprovechen el doloroso estado de alma en que se halla la señora, y con sus nervios encalabrinados y rotos fustiguen la reputación de usted en lo más sagrado para todo hombre que se respete. Desde tan lejos, y sin haberla visto, no puede usted ni Salomón que resucitase, juzgar este asunto.

Guarde usted esta carta para que lo comentemos al andar del tiempo.

En su novela *El oro de Mallorca,* que se estima como autobiográfica, el protagonista se entretiene en explicar a una «Margarita», que se siente muy curiosa de su vida amorosa, los detalles fundamentales de los grandes episodios de la misma. «Fui casto en el despertamiento, en el orto del astro. Pero después el ardor del ambiente y las palpitaciones de la naturaleza maestra se impusieron.» «... un desencanto incomparable, ante la realidad de las cosas, le destrozó (después) su castillo de impalpable cristal. Ello fue el encontrar el vaso de sus deseos, poluto... ¡Ah, no quería entrar en suposiciones vergonzosas, en satisfacciones que le daría una explicación científica! La verdad le habla con su firme lenguaje: el *obex,* el obstáculo para su felicidad, surgía. Un detalle anatómico deshacía el edén soñado... La razón y la reflexión no pueden nada ante eso. Es el hecho, el hecho el que grita. Su argumento no permite réplica alguna. Una ausencia larga lograría traer el relativo olvido. La distancia y el peso de los años trajeron mayor solidez al juicio, a ese respecto. Se arrancó la imagen amada de su interior santuario poético; o, mejor dicho, si no la arrancó del todo, puso sobre ella un velo que oscurecía el despecho...»

«... y luego fue el renovar, a causa de un vulgar incidente, de una celada, más bien dicho, las antiguas relaciones, los ya otorgados amoríos... Y con la complicidad de falsos amigos, y el criterio obtuso de gentes de villorrio, la trampa de alcohol, la pérdida de voluntad, una escena de folletín, con todo; y la aparición súbita de un sacerdote sobornado y de un juez sin conciencia; y el melodrama familiar; y el comienzo del desmoronamiento de dos existencias...»

«Y el continuó *(el protagonista, hablándole a aquella Margarita)* contándole el subsiguiente abandono de la que había sido a la vez víctima y victimaria, quizá inconsciente; la fuga, digámoslo así, hacia muy lejanos lugares, la náusea moral, el horror de lo cometido en un momento de razón perdida, y la palabra de la pobre amante, que se daba cuenta del crimen trascendente que había realizado y que, después de todo, no tenía más disculpa que su deseo personal.»

Otras cartas en que le hablan al poeta de su esposa Rosario.

Riviera Palace Hotel
Monte-Carlo

Palace Hotel
Cie. Intle. Grands Hotels.

12 Fbro.

Con dolor en el alma, mi querido Poeta, tengo que privarme de abrazarle como había pensado; pero ¿qué hacer? ¡Mis presunciones a la buena vida son muy grandes y mis medios muy pequeños! El dinero que traje de Manchester se acabó ya, y si no fuese que tengo comprado el billete hasta Roma me volvería inmediatamente. Además las noticias que vienen de Washington son alarmantes: La guerra entre Nic. y Honduras va a estallar de un momento a otro, no sé qué hacer, y es probable que regrese a la frontera, porque el Consulado no dará nada, y si ganamos puedo volver en mejores condiciones; si caigo dedíqueme unos versos a mi memoria.

Vi a Rosario en París, está furiosa conmigo, y se negó a tratar del asunto; don Crisanto de parte de ella, jurídicamente su proceder es ilegal; la Legación no tiene que conformarse a oposiciones de jurisdicción extrangera.

Recuerdos a Francisca, y María.

afmo.
R. Solórzano

París, 10 de Agosto de 1907.
9 rue Bourdaloue.

Señor Rubén Darío. La Pagoda. Brest.

Muy estimado Señor Darío:

Hace tiempo no tengo el gusto de ver su grata correspondencia y, por consiguiente, sin ninguna que contestarle.

La presente tiene por objeto saludarle principalmente y darle algunas noticias de este París a quien tanto queremos, de todo está usted muy bien enterado y sólo le haré una repetición. Como viajeros, tenemos al amigo Fombona, quien me ha hecho varias visitas y después se fue a Hollande, el señor S. Cardenal, que hace poco perdió a su joven hijo después de haberlo tenido enfermo con muchos sufrimientos, el señor J. Sansón y toda su familia, el señor Cusín y señora, Pérez Mascayano, Ramos Martínez, que piensa dar una vuelta por la Bretaña, según dice. Acompaña actualmente al simpático paisano y amigo, Luis Quintabilla, quien tiene la suerte de ocuparse en llevar notabilidades de artistas europeas, disponiendo de la inmensa cantidad que requiere este asunto.

Yo me he permitido de dar dos veces al mes un té, pasteles y vinos a los amigos, y aparte del gusto de verlos en casa, *tenemos la facilidad de comunicarnos diferentes asuntos que no sería posible hacerlo por correspondencia* (nota al margen «Alcahueterías») sólo usted nos falta

en este círculo íntimo de americanos, de paso por esta Europa. Me prometo hacerle un recibimiento especial a su llegada, y para no cansar a los amigos, las dos veces que me permita este lujo será de cuatro a siete. Como usted sabe yo no tengo otra cosa de que platicarles que no sea de comercio y proyectos de grandes empresas, que tal vez me puedan ayudar en alguna.

Respecto a su persecutora, la he visto de visita en el hotel América, que es donde residen los viajeros nicaragüenses; he notado que sólo por educación la reciben y dan conversación; en cambio ella tiene en movimiento a todos, ya para sus compras lo mismo que para cosas privadas; en casa ha venido dos veces, a pesar del mal recibimiento que la hace mi esposa; en la última pretendió registrar mi correspondencia en mi ausencia para saber algo de usted, y resultó pésimo para ella, por haber terminado mal su intento, haciendo serias observaciones Anita; yo creo no se presentará otra vez. Estando ausente la familia Valdés no sé cuál es ahora su residencia.

Una que otra vez he pasado por su casa a ver si ha llegado alguno. Si se han encontrado ya marchante para el mobiliario, digánmelo para no proponerlo, tengo encargado del señor Sansón de comprarle algunos muebles, y entre ellos, desea una pequeña biblioteca, como la que usted tiene, así como el escritorio y sillón, en caso de quererlos vender lo podría hacer sin que supiera pertenece a usted.

El joven Lora ha regresado de La Haya y no sé que piensa hacer en este París, en donde no quiere hacer otra cosa que literatura, muy difícil por cierto, para ganarse la vida, aquí en donde tenemos verdaderas notabilidades con los elementos que requiere esta carrera tan envidiable por los aficionados.

Confidencialmente le digo que nuestro buen amigo Pérez Mascayano tiene muy adelantada una gran obra, que consiste en la edición de un anuario artístico literario e ilustrado de gran lujo, teniendo de tres a cuatrocientas páginas, cuenta ya con la mitad del capital, que son, aproximadamente, cinco mil francos, y desea socio que facilite otros tantos; el arreglo es bien claro, este capitalista recibirá en cambio un 10 por 100 de utilidad y documento comercial, garantizando el pago al año de efectuarse esta operación, si usted sabe de alguna persona que le interese o usted puede hacerlo, tendría mayores ventajas. Ocho mil anuarios a cinco francos son cuarenta mil francos.

Con recuerdos cariñosos de su buen amigo, se despide

Julio Sedano

París, Agosto 22 de 1907.
9 rue Bourdalouse.

Muy estimado Señor Darío:

Cuanto siento que no hubiera llegado a tiempo la carta que dirigí a la «Perseguidora» o tal vez mucho mejor para evitarle malos ratos, no se engaña Ud., fué contestación a la carta que me dirigió haciendo

alarde de estar en el hotel continental con Ud. y haciéndome único responsable de la actitud que Ud. tiene para ella. Los términos de la carta que me mando son los siguientes: «De mis combersaciones con Rubén he sabido todo cuanto Ud. ha hecho contra mi y palabras testuales de mi marido —Ha sido Ud. el enemigo más venenoso para nosotros que solo ha tratado de acabar con nuestra fecilidad— Gracias por su intervención y le aconsejo que continue y haga el viaje a Nicaragua *mi patria*» Después de esta famosa amenaza he recibido otra a la cual he contestado en terminos mas claros que la otra y así hemos quedado en paz, no se lo que me sobrevenga. Es por esto que le anuncie que soy alacran mexicano, con razón Vd le huye no solo con motivos fundados sino también por el sistema que emplea de predisponer a todo el mundo para lograr ella su fin. Pasará de nuevo a ver al Ministro Medina dentro, de unos días, actualmente está en La Haye, según me informan se terminará en este mes la conferencia.

Ya los faroles estan listos y solo deseo saber la vispera de su visita por si verdaderamente piensa Ud. hacer viaje a Nicaragua hay que estar alerta de otro modo iria Ud. muy acompañado de Doña Rosario.

Con recuerdos cariñosos de verdadero amigo queda su affo. s. s.

J. Sedano

EL NUEVO MERCURIO
REVISTA MENSUAL

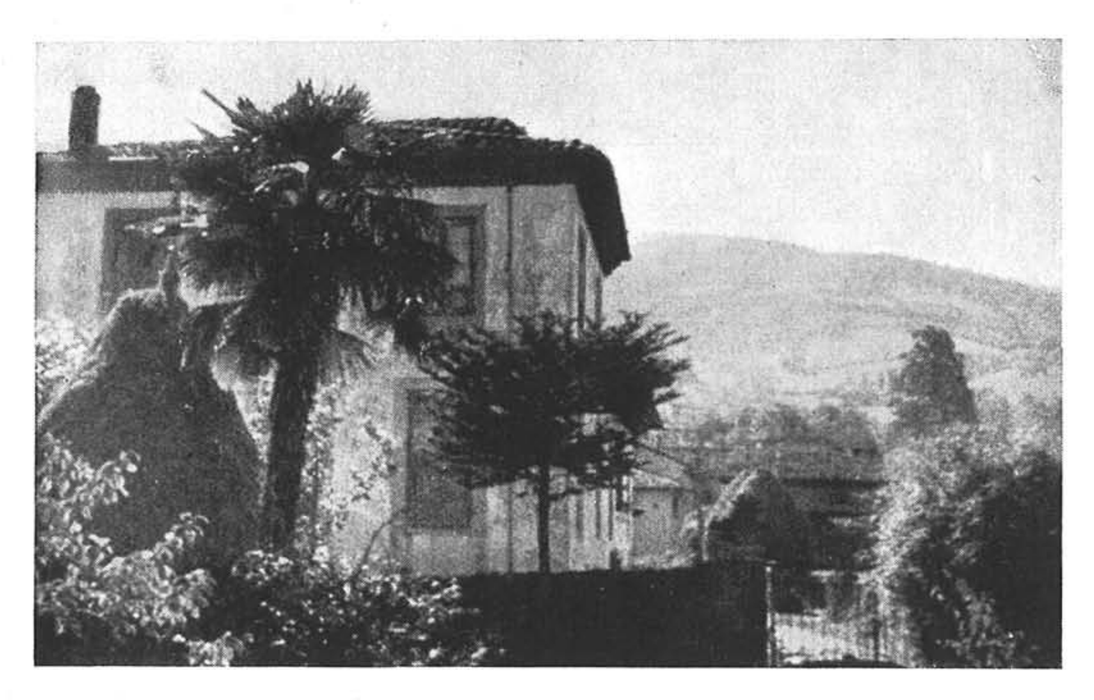
COLABORACIÓN DE LOS MEJORES ESCRITORES ESPAÑOLES, AMERICANOS Y EXTRANJEROS - 120 páginas de texto - Director: E. GÓMEZ CARRILLO
París, 1 Square Alboni - Teléfono 682-48

Mi pobre Rubén: Yo creí que ya lo de su mujer era historia pasada. Creí que se había ido. A mí quiso verme, supongo que *mal aconsejada,* pero yo, muy finamente, me negué a recibirla, convencido de que mis consejos no le habrían servido para nada.

Eso de los hoteles es malo y además raro. Ya usted sabe que si usted o yo quisiéramos que nos hicieran crédito no lo lograríamos. ¿Cómo, pues, con sólo invocar su nombre, lo consigue ella? ¿No llevará recomendación de alguien importante? Y más raro aún es lo de sus sueldos embargados.

En todo caso, mi consejo, amplio, franco, helo aquí: escribir una carta sincera a Zelaya, diciéndole su situación, y pedirle que ordene a don Crisanto que pague a esa señora su regreso y que le devuelva a usted lo que le ha negado. Como yo sé que Zelaya me quiere y estima mi juicio, puede usted mandarle la adjunta carta, diciéndole que eso lo decide a usted.

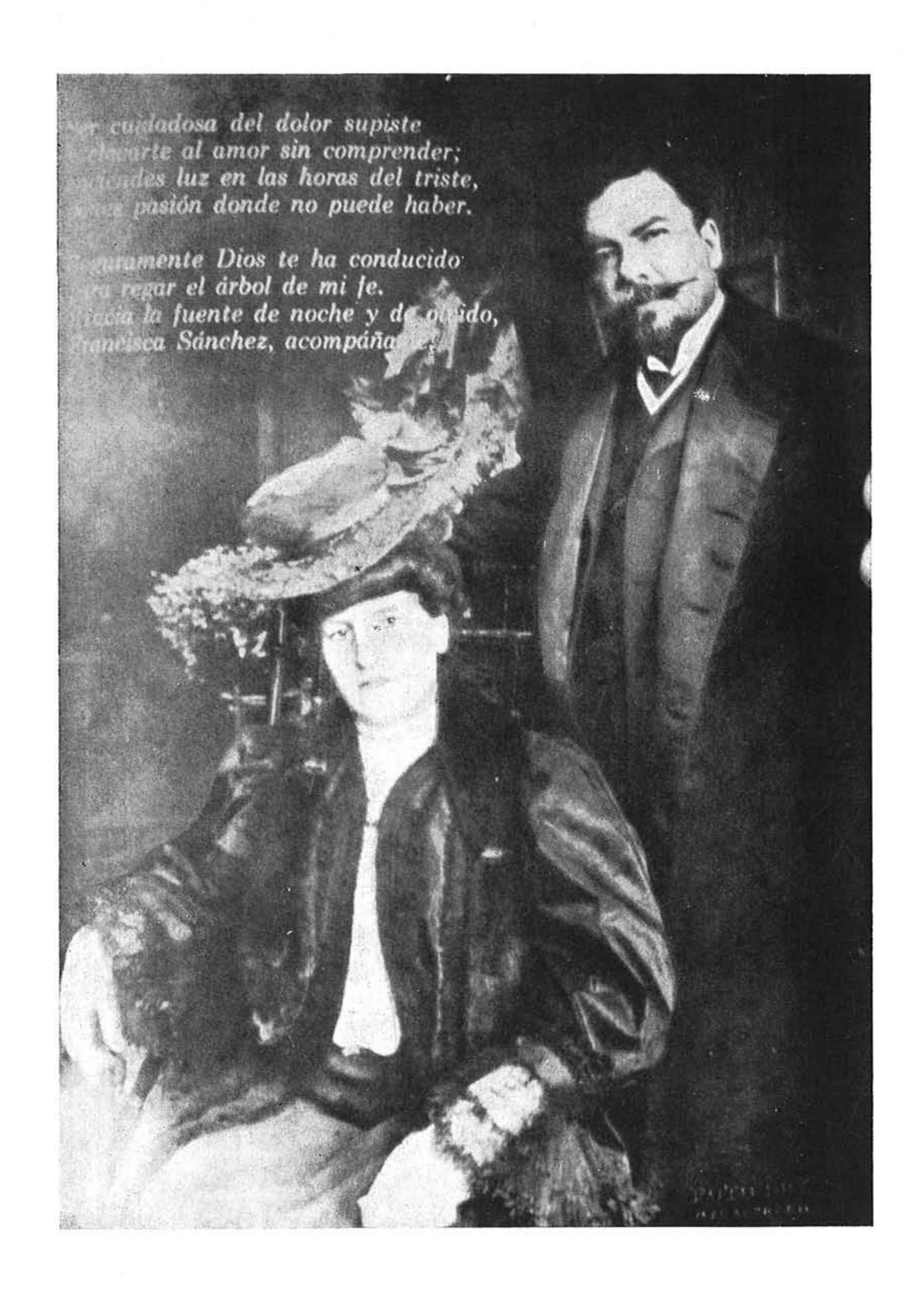
Y una vez que haya usted salido de esto, no vuelva a atormentarse por nada, viva feliz, cante, beba, ame, trabaje. Los poetas no deben sufrir.



Casa de Monterrey (Asturias), donde vivió Rubén en 1908 y 1909



Navalsaúz, donde Rubén Darío estuvo por vez primera en 1899


cuidadosa del dolor supiste
al amor sin comprender;
luz en las horas del triste,
pasión donde no puede haber.
Dios te ha conducido
regar el árbol de mi fe.
la fuente de noche y de
Sánchez,



Francisca Sánchez en París en los primeros años del siglo



Francisca Sánchez y el niño Rubén Darío Sánchez

París 26_

Mi querida Francisca,

Todavía no puedo ha-
cer nada. Yo querría que
te vinieras. Tengo casa lis-
ta. Lo que me falta en es-
te momento es dinero, pero lo
tendré. De venir, tendrías
que dejar tu hijo en el
pueblo. Me haces mucha
falta. Si pudieras venir-
te cuanto con alguna fami-
lia, sería mejor. He pasado
una noche buena muy triste.
Tu Conejo

Carta autógrafa de Rubén a Francisca Sánchez

Málaga 24 Dbre 1903

Querida hijita,

Recibí tu carta y en seguida me pongo a buscar la casa. Te mandaré para el viaje en cuanto se pueda. a primeros de mes. Creo que me alcanzará para todo. He escrito ya al amigo Guerra, y me parece que todo marchará muy bien. Yo voy a dejar el hotel, así es que las cartas deben venir dirijidas a mí en el <u>Consulado Argentino</u>. A lo que calculo, podrán estar aquí como el 10 o 12 si Dios quiere, y pasar conmigo el día de mi cumpleaños. Te abraza tu

Tatay

[illegible] a todos.

Autógrafo de Rubén a Francisca Sánchez

12

Talaya.

Comeré aqui.

Todo regular.

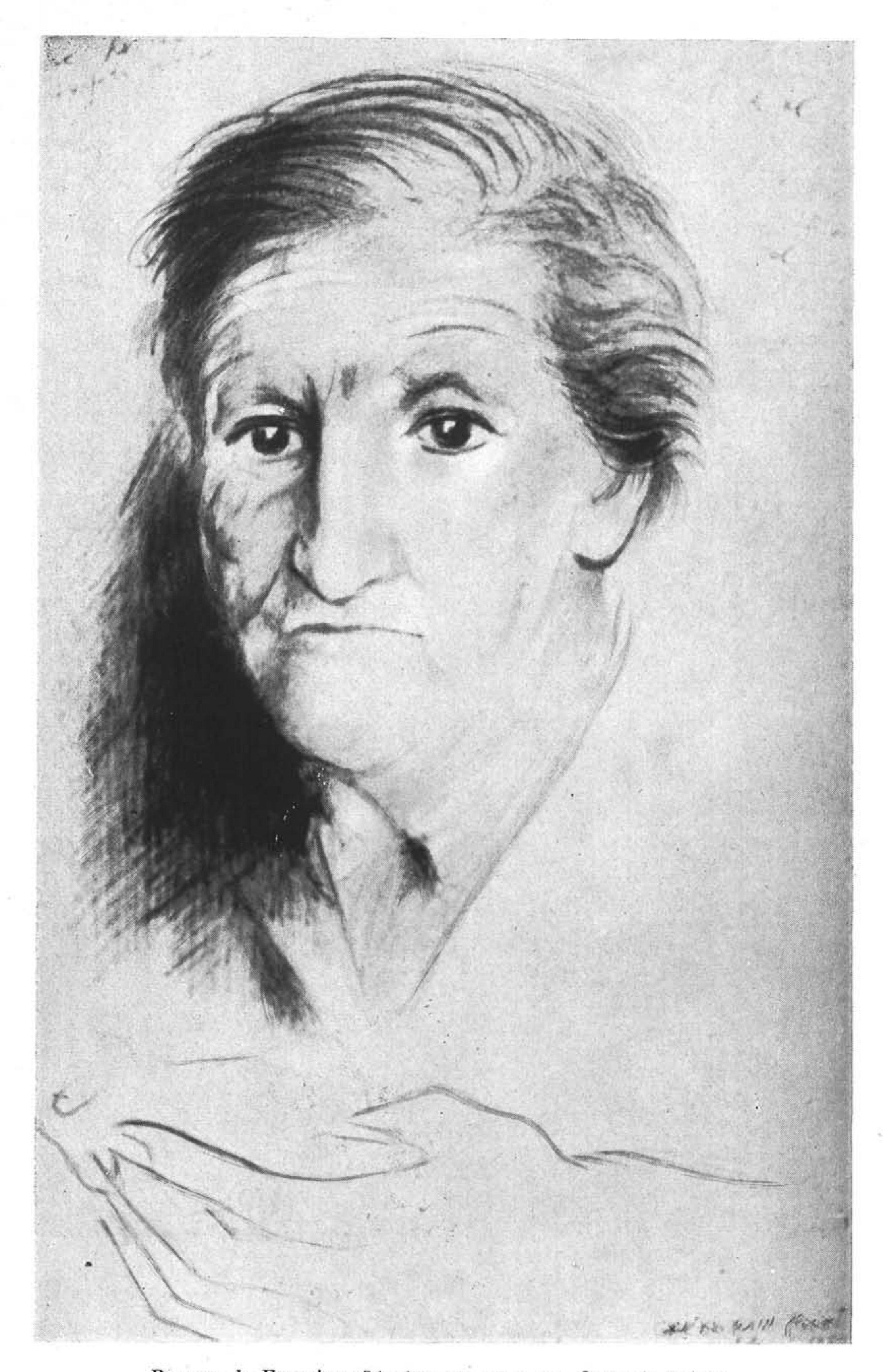
Tu Coneja

comere tatay aqui

comeré

Madrid 11 Junio de 190[illegible]
Mi muy querido hijito:
Hoy é recibido tu tarjeta postal y me alegro mucho de que
tu salud esté bien yo estoy
bien y el niño, Mi hijito de lo
que me dices en tu tarjeta te digo
que si alguna cosa no é echo
bien, que me dispenses, pues
yo lo é echo por que luego no me
dijeras que era molesta en hacer
alguna pregunta; te repito que
será la ultima ves que aga nada
sin consultar con tigo pues al niño
le é puesto el santo del dia que
nació que se llama Feliz mucho
é sentido lo que me dices de lo que
te á pasado con el amigo pero ya
hoy. llevalo con paciencia los pocos
dias que te quedan de estar solo cu-
ando yo baja ya me contaras todo
y te contaré pues para el 20 ó el 21
será el viaje al pueblo pues me esta
re allí como te dije esta primero del
que viene y así veré que tal va nuestro
tatancito con el ama pues es una alaja de
hijo sin mas mi tatancito recibes [illegible]
[illegible] de mi madre y tu recibe un abrazo y mil
besos de tu Tatana F. S.

Carta autógrafa de Francisca Sánchez a Rubén Darío



Retrato de Francisca Sánchez en 1959, por Gregorio Prieto



Francisca Sánchez con la escritora Carmen Conde

Tengo gran esperanza en la revista. Mil gracias por el soneto. La firma de usted era indispensable.

Le quiere, ahora más que antes, puesto que sufre usted, su

Enrique [*Gómez Carrillo*]

Mándeme las señas de Vargas Vila, o dígale que me mande algo para la revista.

¡El primer número será espléndido!

(Esta carta debe de ser del año 1907.)

Una carta, autógrafa, de Rosario Murillo a su esposo. Copia del original, escrito a mano, con faltas de ortografía y con ciertos rasgos nerviosos; la firma, sobre todo.

HOTEL GIBRALTAR
Rue de Rivoli
1, Rue St-Roch.
PARIS

Adresse Télégraphique:
«GIBOTEL - PARIS»

París Setiembre 30 (1907).

Rubén tengo dos libros que Mme. Gonzalbez me entregó para que te los diera dime donde te los mando.

En la America Latina hicistes publicar, que ya estabas terminado tu divorcio eres el mas audaz de los hombres, bien sabes que Selva no se atrevió a presentarse y q. trasfirió ese poder a Zúñiga y Urtrecho y que este aún no se ha presentado porque no encuentra como el mismo Selva le dijo al trasferirle el poder en que fundar esa demanda El Dr. Castrillo padre al saber lo que pasaba se presentó con un escrito apersonandose por la ley de la aucente é inosente quien solo tenia derecho á pedir por ser la unica ofendida —he pedido por el correo del viernes una certificación para publicarla en todos los periódicos y también en España, jamas havia yo aceptado que tus enemigos me ayudaran a ofenderte pero ahora si ya beras y ten precente que tú eres quien me lanzas y que tu eres el verdadero culpable, ya para mi no tienes ni la disculpa de que me tienes miedo pues has bisto que lo que te infundieron para alejarte de mí no ha tenido razón emos estado juntos me tratas de nuevo y tú con tu propia boca me dijiste q. hera una infamia decir tal cosa q. á tu querida tu no se lo havias dicho q. era to incapaz de una mala acción eres ipocrita me besaste no se para que —la contestación a esta carta espero para ablar con una persona q. me ha ofresido ablar por la prensa tu sabes quien puede ser El hijo de tu querida q. según singo blanco no es tuyo porque dicen q. corresponde á la fecha en que ella estubo sola en paris no me da frio ni calor pues me haces el efecto de las gatas cuando le quitan los propios roban uno ajeno— A ella no la envidio, tener un amante q. comete adulterio y q. espuesta está á que á las 6 de la mañana me precente yo con un comisario para acostatar el

adulterio y q. caminen á la carcel no es ser feliz — esto sin mirar la otra vida y el castigo que los dos tú y ellan deven tener, Dios es justo y deve enviar el castigo para ti y pa ella — Si tu tuvieras relijion y temieras a Dios no vivirias asi en pecado mortal, jamas ber una iglecia una misa te as pervertido y olbidar a Dios bamos a ber si en esa vida te sorpende la muerte como sorprendió a tu padre que tal te ba a ti. —Yo enmedio de mis penas siqui-era tengo la satisfación de haver cumplido y de esperar una buena muerte y ya q. en este mundo he sufrido tanto tendré mi descanso en la otra vida — Me rio de tu viaje a Nicaragua q. jamas as pensado en hacerlo así le escribo a Doña Blanca que es una mentira tuya decir que bas a Nicaragua ya te conoseran ya sabran quien eres que te burlas de media humanidas y que te quedas muy fresco — Tu mismo con tus patrañas te bas a quitar ese sueldito con lo que ajustas tu vida de querida y licor no será estable ese sueldo y la «*nación*» al fin se cansara tambien no he de morirme sin ber tu fin — Es provable que me marche á Barcelona con un empleo a un taller ganando 100 pesetas alla sera para mi mejor — Espero tu contestación si es posible hoy mismo antes de que yo cometa una tonteria.

Rosario

Un inciso: ¿leyenda o historia?

En el mes de mayo de 1906, Rubén Darío fue nombrado secretario de la Delegación nicaragüense a la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro. En julio del mismo año se encuentra el poeta en medio de sus actividades americanistas en la gran urbe del Atlántico.

Rubén fue debidamente festejado en el Brasil. J. R. Aviles refiere la siguiente aventura acaecida al poeta durante su estada en Río de Janeiro:

«La condesa de Río e Janeiro».

Por instintos de elegancia, Rubén Darío aspiró siempre al rango encumbrado, a la alcurnia. Lo que pidió al presidente Zaldívar, cuando éste lo llamó para preguntarle en qué podía servirle, fue: «Lo que yo quiero es una posición social.»

Para su imaginación suntuosa, tal cual un rajah, la existencia no podía suponerse sino rodeada de esplendideces. De allí la áurea pompa de un númen. Si se trataba de una torre, había de ser de malaquita; si de un ave, había de ser ave del paraíso; si no, un pavo real enjoyado de piedras preciosas o un faisán de oro, o siquiera de plata. Al demócrata Walt Ahitman lo miraba de reojo. Pocas veces tan feliz como cuando estrechó la mano de Don Alfonso de Borbón y la de la reina Victoria.

Pero decíamos que en este capítulo descorreríamos un poco el telón respecto al porqué Darío quiso divorciarse.

Esto quedó, por decirlo así, inédito en la vida del poeta. Pero lo

relató a sus más íntimos, y la versión que dio al doctor Maldonado es la que en seguida transcribo:

Fue en Río de Janeiro, adonde fue como secretario de la Delegación de su patria al II Congreso Panamericano. Un día recibió una atenta invitación para asistir a tal casa, tal calle, tal número, donde se daría una fiesta que el poeta «realzaría con su presencia». El poeta fue puntual. Un lacayo lo introdujo. Esa era la casa, pero estaba desierta. Los regios salones, listos, no obstante, como para una recepción del gran mundo. ¿Se había adelantado a la hora? Tenía conciencia de que no. ¿Qué ocurría, pues?

El lacayo lo condujo a una sala de buen gusto perfecto. En el centro, una mesita. En ella, todos los libros de Darío. Y sobre los libros, una tarjeta de la dama invitante, la condesa X, en la cual manifestaba al poeta que era su admiradora, y que le rogaba disponer de aquella casa mientras permaneciese en la capital brasileña. El lacayo añadió que su ama estaba ausente, en una de sus posesiones; pero que tenía instrucciones de ponerse a sus órdenes con toda la servidumbre.

El poeta se quedó atónito. ¿Soñaba? ¿Era aquello una alucinación? Decidió, por si estaba soñando, continuar el sueño, y se instaló en el palacio. Pero ¿cómo era su admiradora? ¿Sería una anciana amiga de las letras, una Mecenas de cabellos ya de nieves? ¿O acaso una joven rubia, de un rubio solar; o morena, de un adorable moreno español? («Chi lo sa!», como dicen los italianos: ¡Quién lo sabe!)

Casi en vísperas de ausentarse, manifestó al mayordomo el deseo de pasar a presentar sus homenajes y agradecimientos a quien de regia manera lo había agasajado. Al día siguiente, el mayordomo le comunicó la respuesta: Sería recibido en la residencia de campo de su señora la Condesa.

Cuando volvió Darío de esa primera visita, ardía en deseos de hacer la segunda. Y cuando regresó de la segunda, traía ya en su cerebro un caso jurídico: el caso de divorcio (3).

Rubén Darío era cónsul de su país, desde 1904, en París, bajo la jefatura del ministro Crisanto Medina. Estando en Palma de Mallorca recibió del presidente de su país, José Santos Zelaya, la distinción de ser nombrado, con Vargas Vila, miembro de la Comisión de Límites en el litigio con Honduras, sometido al arbitraje del rey de España. Pero el terrible Medina, jefe de la Comisión, que detestaba a los dos escritores, no los tuvo en cuenta para nada. La animadversión del ministro viene de lejos para Darío; hay entre ellos una sangrienta historia que ha dejado en el uno rencor y en el otro amargo recelo, siempre confirmado, aunque fueron antepasados suyos los protagonistas de la tragedia.

---

(3) En Nicaragua, la Constitución de 1893 declaró separado el Estado de la Iglesia, implantó la educación laica y estableció el divorcio. Así, pues, cabía la gestión de Darío en ese sentido a la altura de 1907.

Rubén vuelve a París, y entonces se encuentra envuelto en una historia más y peor si cabe: Rosario Murillo, que parecía resignada a la separación, ha llegado a Francia. Probando ver si lo que no puede la esperanza lo puede la desesperación, interfiere la vida de Rubén y Francisca. Se confabula con Medina, siempre propicio a perjudicar al poeta, y también con Sedano. Este es el canciller del cónsul y poeta, cuyas relaciones suelen alterarse con frecuencia, a pesar de que la voluminosa correspondencia que de él consta en el archivo le muestra sumiso y complaciente, y hasta oficioso, por lo regular. Rubén, siempre necesitado, no paga puntualmente a Sedano, y éste, que no tiene medios de vida, suele quedarse con los dineros del consulado. De allí que riñan con frecuencia, pero Sedano escucha impertérrito las amonestaciones. En una ocasión (según cuenta Francisco Contreras), Rubén llegó hasta arrojarle a la cabeza ¡una maceta con flores y todo!

En semejantes condiciones, Rubén tiene que habérselas con su airada esposa, y vive sobresaltado. Francisca estaba en España con su madre, pues esperaba un nuevo hijo. El poeta se ha instalado en el barrio latino, rue Corneille, 9, a donde lleva el retrato que le hizo el pintor mejicano Juan Téllez y que hoy está en el *Seminario Archivo Rubén Darío,* de Madrid. En estos momentos, Luis Bonafoux interviene de manera cordial, aunque inútilmente.

Ya es 1907, y Francisca se encuentra en París y muy próxima a dar a luz. Queremos extendernos un poco acerca de este tiempo, que consideramos muy grave en la vida de todos estos personajes, un mucho pirandellianos, sin saberlo.

Inquieto, el poeta decide realizar un viaje a su tierra natal. «El día de la partida, a fines de octubre—cuenta Francisco Contreras en su buen libro sobre el poeta, indispensable siempre para acercarse al conocimiento de Rubén—, fui a dejarlo a la estación de Saint Lazare, juntamente con un viejo profesor español, que se había constituido en su secretario. Como todavía era temprano, nos refugiamos en un bar próximo, donde Bonafoux solía reunirse con sus amigos. Tomamos allí un aperitivo en compañía de este escritor, de otros españoles y del joven dominicano Tulio Cestero. Luego cenamos todos en el restaurante de la estación. Contagiado con la vivacidad de Bonafoux, Darío parecía animado. «Necesito ir a mi tierra», nos decía sonriendo por los ojos; «respirar ese aire, ver ese cielo»... «y no saber nada de literatura». Pero, en realidad, estaba preocupado, sobresaltado, nervioso. Temía que su obstinada consorte viniera a la estación a armarle querella, y por lo menos le vitriolara o le pegara un tiro. Instalóse, pues, en el tren con gran anticipación. Poco después, Rosario Murillo

aparecía, en efecto, en el andén, con la mujer de Sedano, una francesa frescota y regordetilla. Pero nosotros, los amigos del poeta, *ocupábamos* las puertas del vagón. Contentóse, pues, la celosa esposa con pasearse ante el tren, lanzando hacia el interior miradas escrutadoras. Y el pobre poeta, acompañado por Cestero, partió en paz hacia Cherbourg, donde debía embarcarse.» Llegó a Nicaragua el 23 de noviembre de 1907.

En la primavera de 1908 vuelve a París, pero como ministro de Nicaragua en España. Tiene un hijo hermoso, *Güicho*. Julio Sedano, en testimonio de reconciliación, le ha regalado «un regio gorro de estudiante, terciopelo negro con cintillo de púrpura». Poco tiempo después parte hacia Madrid.

La reunión entre Rubén y Rosario era ya imposible. «Rubén Darío había fijado su amor en una mujer española y contraido con ella compromisos de paternidad: *Francisca Sánchez del Pozo*.» «Por eso, queriendo legalizar su hogar español, Rubén Darío promovió su propio divorcio con Rosario Murillo, en su segundo viaje a Nicaragua, en 1907. Como su motivo no cae dentro de la legalidad, los amigos suyos, con asiento en el Congreso y de acuerdo con el presidente Zelaya, redactan un proyecto de ley, cuya aprobación no se demora. *La Ley Darío*, con que el nombre del poeta se incorpora a la historia del Derecho civil de Nicaragua. Por ella quedaban automáticamente divorciados todos aquellos cónyuges que por una u otra razón no hubieran tenido trato alguno en un término de años no menor de cinco. Pero Rosario Murillo, asistida por su abogado, imposibilitó el resultado apetecido, mediante una hábil estratagema. Y he aquí cómo recuerda Ildo Sol la narración del suceso, según la hizo Eduardo de Orzy:

> Fuese (Rosario) al domicilio de él, acompañada de dos señores, y, tras de encarársele, con gran temor del tímido poeta..., le preguntó:
>
> —Niegas haber tenido trato conmigo, ¿y no te acuerdas de los diez mil francos que me diste hace poco en París?
>
> El poeta, ante la interrogación y ante la cifra, no pudo menos que contestar:
>
> —Rosario, si no fueron diez mil, sino dos mil...
>
> —Eso quería que confesases... —exclamó ella—. Sirvan de testigos, señores —y se retiró.
>
> Por ese solo hecho quedan neutralizados ya los alcances de la discutida «Ley Darío».

«Cuando en 1907 le vi de nuevo en la frontera de Nicaragua —dice Brenes-Mesén—, apenas si le pude reconocer: tan cambiado estaba. Ya no usaba los bigotes, la obesidad se había alojado en todo él y el chorotega se había montado a horcajadas en su rostro, siempre alumbrado por sus ojos pequeños y vivos. En general, hablaba poco. Era tímida aquella grande osadía.»

Uno de los motivos del viaje del poeta a Nicaragua era el obtener el divorcio. Rosario Murillo había tratado de unirse a Darío en Europa en el año 1907, pero el poeta huyó de ella por las principales capitales de Europa. He aquí la descripción hecha por Avilés (en carta particular) del asunto (4):

> Comenzó a agitarse en Nicaragua la cuestión de reformar el Código civil. La ley establecía que la separación de los esposos durante cinco años, ella en un país y él en otro, eran causa inmediata de divorcio. La reforma consistía en que para este efecto bastaran dos años, y a esto la gente nicaragüense dio en llamarlo «la Ley Darío».
>
> La cuestión se convirtió en tema de división social. Se formaron partidos apasionados: rubenistas y rosaristas. Y fue entonces que Darío llegó de Europa a su tierra natal. Pocos días después arribó, con igual procedencia, doña Rosario.
>
> Y se entabló la lucha en el Congreso. ¿Se reformaba o no el Código civil?
>
> Líder de los reformistas era el diputado Buenaventura Selva, y líder de los antirreformistas, el diputado general Aurelio Estrada.
>
> Llegó el día de la votación decisiva, y hubo empate parlamentario. ¿Qué hacer? Faltaba un diputado, y se le llamó apresuradamente. Este tenía en su mano el desiderátum. Expectación general. Dio su voto, y triunfó la reforma.
>
> Gran regocijo de los rubenistas.
>
> Pero los recursos femeninos son insospechables.
>
> Doña Rosario abrió sus baúles de viaje, sacó unos papeles y dijo:
>
> —¡Está bien! Según la ley, son suficientes dos años de separación. Pero aquí está esta cuenta, pagada por mi esposo, Rubén Darío, en un hotel de Londres, donde nos hospedamos él y yo, y aquí está esta otra constancia de que, por cuenta de mi esposo, que es cónsul en París, el ministro de Nicaragua en Francia me entregó una suma para volver a Nicaragua. Y estos documentos datan de no hace un año aún.
>
> *¡Tableau!*
>
> De modo que cuando la combinación de la reforma del Código fracasó, el poeta evocó la figura de la bella aristócrata de Río, y dijo que pagaría su divorcio a peso de oro. Daría 10.000 francos.
>
> Un embajador se acercó a doña Rosario, y con toda diplomacia le planteó la transacción. Ella, por medio de un hermano suyo, contestó:
>
> —Sí, acepto el divorcio por diez mil francos.
>
> Un banquero amigo del poeta le dijo:
>
> —Pongo a sus órdenes la cantidad que le piden.
>
> El embajador se presentó de nuevo en casa de doña Rosario para comunicarle la aceptación, pero doña Rosario le expuso que ya había cambiado de opinión, y que no por los 10.000 francos que su hermano había dicho, sino por 50.000 francos está dispuesta a cerrar el trato.
>
> —¡Cincuenta mil francos!... —exclamó, desconcertado, el poeta.
>
> Pero la iniciativa de uno de los amigos presentes sugirió esta fórmula: puesto que Darío iría de ministro a España, bien podría obtener

---

(4) ARTURO TORRES-RIOSECO: *Vida de Darío.*

de alguna firma bancaria la suma que aún le faltaba, 40.000 francos, garantizándolos con una parte de sus sueldos de diplomático.

Propusieron este negocio a un banquero alemán residente en Managua, Herr Tefel, y éste, a vuelta de algunos requisitos, aceptó. Daría giros sobre Europa.

El embajador del poeta se acercó nuevamente a doña Rosario para inquirir contra qué plaza europea deseaba que se le expidieran los giros. La señora Darío oyó al embajador atentamente, y al terminar éste, le respondió:

—Dígale a Rubén que me alegro mucho que tenga tanto dinero. Y que por mi parte no me divorcio ni por todo el oro de Rotschild. Y que no quiero oír ni una palabra más sobre el asunto.

Antes de un mes, Darío se embarcaba para España, llevando en su cartera las credenciales de ministro residente en Madrid.

Pero aquella mano —seda, ensueño y alabastro de la para nosotros incógnita condesa de Río—, aquellas manos suaves, como el romántico madrigal de Luis G. de Urbina,

había huido hacia el confín lejano.

En cambio podría, como pudo, besar, en las genuflexiones protocolarias, la mano real de Victoria de España, y luego exclamar ante los periodistas madrileños:

—¡Qué hermosa es vuestra reina!

Dos ambiciones le habían llevado a Nicaragua: el divorcio y la búsqueda de un espadín diplomático.

Ya he narrado cómo fueron las peripecias de la lucha en que fue derrotado en la primera...

... He de decir que nueve años más tarde, cuando Darío, por indicaciones de su confesor, llamó de Guatemala a su esposa, doña Rosario, ya cuando él iba en una larga agonía de cisne, ella llevó en su cartera... giros por valor de 10.000 francos.

Darío debe de haberse acordado que una vez había enviado ante ella un embajador a ofrecerle esa misma cantidad como precio del divorcio.

¿Es posible saber la *verdadera verdad* de lo que pasó entre Rubén y Rosario? A la vista de tanto texto, no, sinceramente.

Francisca Sánchez no la sabe tampoco. «Rubén no hablaba nunca de ella. No hablaba, en general, de sus intimidades familiares. Yo no supe jamás qué pasó entre ellos.»

Si alguna vez aquel diplomático amigo, el señor Samboa, que tenía escrito el relato fidedigno de la lamentable historia, se decidiera a publicarlo...

CARMEN CONDE
Ferraz, 71
MADRID

ESTUDIO GRAFOLOGICO SOBRE RUBEN DARIO

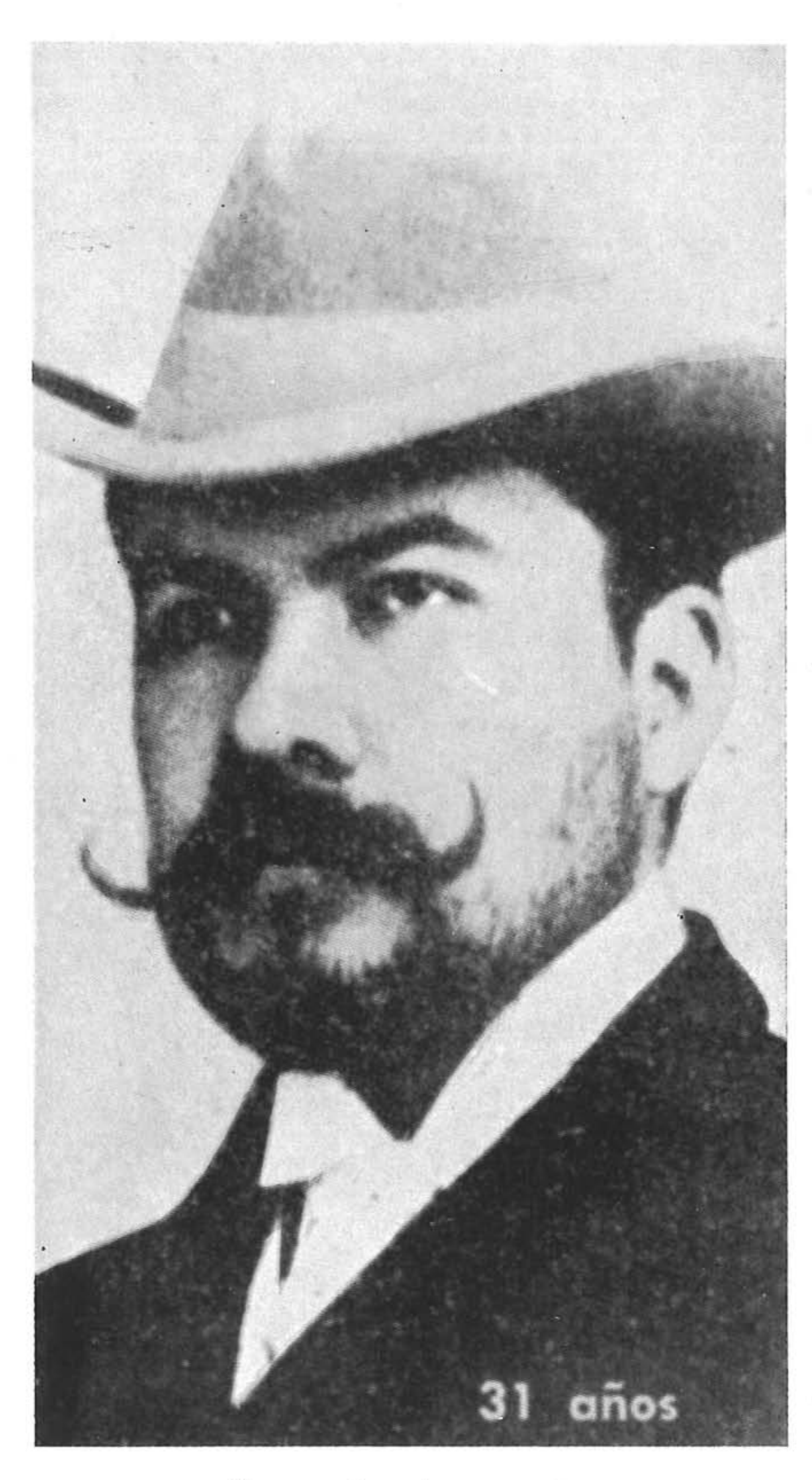
POR

MARIA FRANCISCA DE JAUREGUI

Al proponerme estudiar el grafismo de un personaje conocido universalmente y más aún si es casi contemporáneo, me asalta siempre la idea de que mis lectores puedan pensar que mi camino está de antemano trazado por biógrafos, críticos y aun familiares, y que nada es más fácil que seguirlo. Sin embargo, una buena parte de los escritores de figuras cimeras que he tenido ocasión de analizar, me han deparado hallazgos sorprendentes al presentármelas bajo aspectos muy alejados del tópico consagrado. Pudiera citar, entre los lejanos en el tiempo a don Fernando el Católico y a don Felipe II, y entre los actuales al doctor Marañón y a Picasso. Por cierto que respecto a los dos primeros, cuyos retratos grafológicos publiqué hace bastantes años, he tenido la satisfacción de comprobar qué investigaciones históricas recientes han venido a fortalecer mi punto de vista.

Con toda sinceridad quiero confesar ahora que, como preparación a este trabajo sobre Rubén Darío, yo no traía más bagaje que la profunda huella admirativa grabada por sus poesías en mi sensibilidad adolescente y que me permite aún recitar algunas de memoria. A pesar de esto, ni un libro suyo en mi biblioteca ni la menor idea sobre su biografía. Ahora me encuentro de pronto ante una serie de escritos de Rubén en su época de plenitud y ellos hacen revivir en mí aquella lejana y extraordinaria sensación que me produjo el primer contacto con su poesía. No leo lo que dicen—siempre procuro no leer al analizar un grafismo—pero tampoco es necesario: allí están sus rasgos, los giros de su pluma que son como la representación plástica de su poesía, que tienen su mismo ritmo, su misma fuerza, su tremenda vibración vital. Vuelvo a sentirme, como entonces, sumergida en plena selva tropical, y al querer expresar lo que siento me faltan palabras—no he estado en esa selva—y en cambio acuden a mi mente otras de antiguas lecturas: las de Keyserling (1) hablando del Continente, del tercer día de la Creación, de serpientes de pieles atigradas surgiendo de turbios lagos sin fondo..., las de

(1) Conde de KEYSERLING: *Meditaciones suramericanas.*



El poeta a los treinta y un años

29

Unos crecen ahora ~~[illegible]~~ florecen
entre las brumas
y cruzan las gaviotas ~~[illegible]~~ mecen
en las espumas.

y ya comprendiendo tu vuelo
Van á soñar,
Sabiendo que hay arriba el cielo
y abajo el mar.

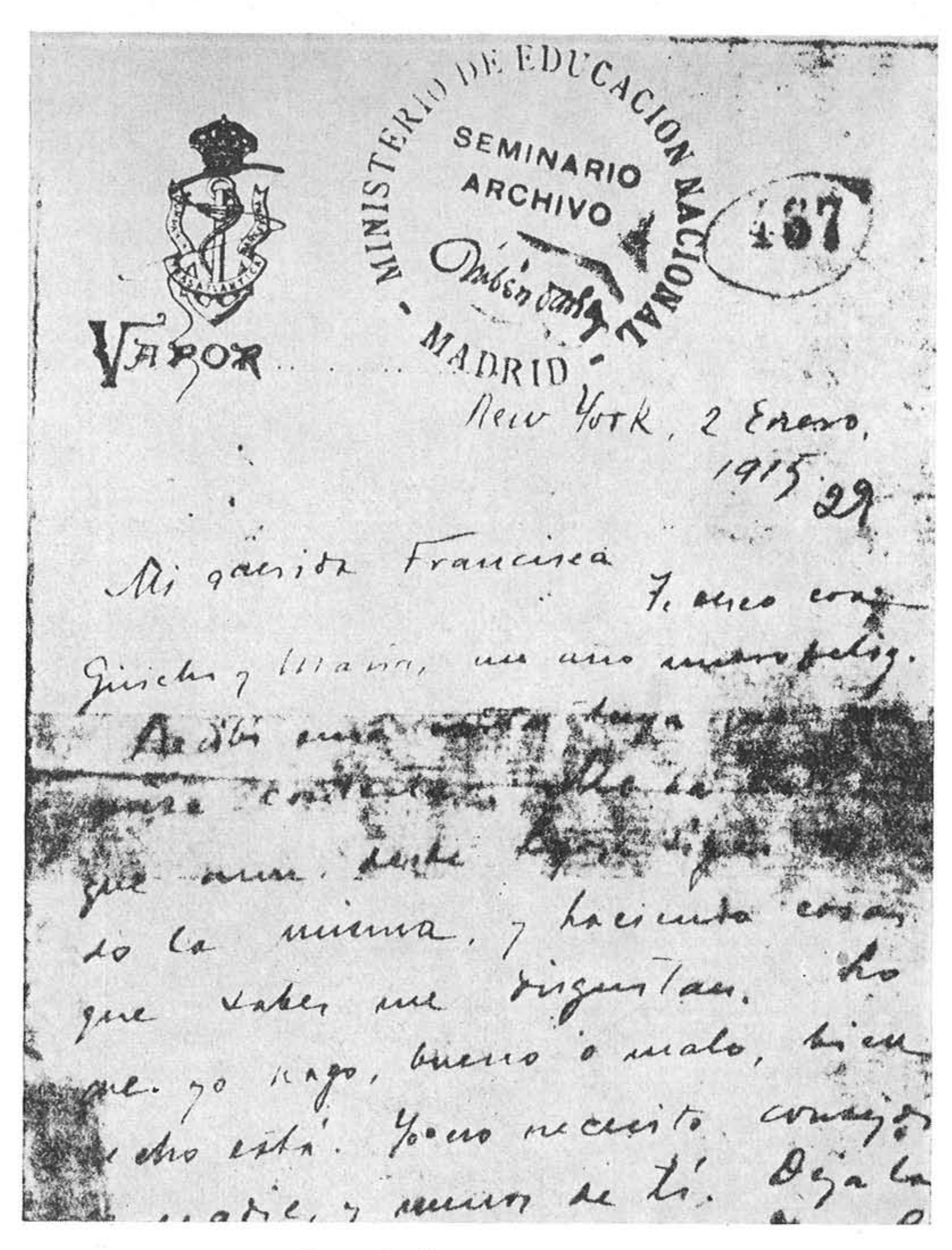
Peregrina y sublime nota
De amor y paz
Que solo saben la gaviota
y el alcatraz.

Alcatraz que cantó el divino
y dulce ser
A quien el nombre es el destino
De Baudelaire

Autógrafo de Rubén Darío, escrito a esa misma edad



Rubén a los cuarenta y seis años



MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL
SEMINARIO
ARCHIVO
MADRID

467

VAPOR

New York, 2 Enero, 1915.

29

Mi querida Francisca

Un autógrafo a esa misma edad

Darwin (2), paralizado de asombro en los bosques brasileños ante la paradójica mezcla de ruidos—el que producían los insectos podía oírse desde el mar—y al mismo tiempo un silencio estremecedor. Sigo ya caminando por mi cuenta por estos parajes incomparables y contemplo árboles espesísimos de los que cuelgan orquídeas de prodigiosa belleza, más allá vuelan mariposas de deslumbrantes colores, pero también se siente el viscoso reptar de vidas oscuras y repugnantes, resuenan lúbricos alaridos y gritos feroces de lucha y de muerte... Y de pronto, los grandes ojos, conmovedoramente inocentes, de un lindo y tímido animalillo inofensivo, al que su Creador defiende con guardia de milagros.

Así se me ha aparecido en su enorme exuberancia el alma de Rubén: no hay demasiadas sorpresas aquí porque su naturaleza de poeta debió producirse casi siempre con pueril, con violenta, con brutal sinceridad, y por tanto dejó ver su intimidad casi con impudor. No puedo, pues, hacer otra cosa que confirmar, mediante este estudio, la mayor parte de los juicios que sobre mi personaje se habrán emitido, aunque tal vez mi criterio completamente neutral, precisamente por mi alejamiento del campo en que él se movió y en el que se ejercita la crítica de su vida y de su obra, puede tal vez traer una modesta aportación al conocimiento de su proteica personalidad.

Como es natural, abundan en este grafismo los signos de inteligencia superior, de imaginación creadora, de gracia, de fantasía. Domina la intuición sobre la lógica, y cosa notable, a pesar de la extensión y violencia de algunos rasgos, existe en esta letra la sobriedad propia de los espíritus superiores aunque esos exabruptos quiebran a veces la armonía, también exigible. Pero es que el genio escapa a toda norma, tal vez porque la naturaleza humana se ve excedida por su contenido. El caso de Beethoven es típico en grafología.

Hay gran impresionabilidad intelectual predominando sobre la sensibilidad cordial; fue más bien aquélla, conjugada con la terrible sensualidad—de todos sus cinco sentidos—las que debieron regir su vida afectiva, poco cómoda de sobrellevar, seguramente, por el objeto—objetos—de sus sucesivas o simultáneas predilecciones. Pasión y egoísmo en dosis cambiantes, atemperados afortunadamente por un sentimiento del deber y de la responsabilidad luchando por imponerse.

La voluntad es el punto más débil de este carácter: tan pronto impulsiva, agresiva, tenaz, despótica, como derrumbada por repentinos desfallecimientos en los que aparece temeroso y desvalido cual un niño que busca refugio en el regazo materno... Y aquí surge una

---

(2) DARWIN: *A naturalist voyage round the world.*

posible explicación para un episodio de su vida que me sorprendió grandemente al conocerlo: su unión tan duradera con Francisca Sánchez. ¿Qué pudo encontrar el gran vate en aquella pobre aldeana analfabeta, aparte de una juventud y belleza que muchas otras «pretexto de sus rimas» también le ofrecieron y, sin embargo, fueron rápidamente olvidadas? No cabe pensar en que Rubén la tomase por su «princesa», víctima de encantadores, tal como ocurrió a nuestro Alonso Quijano con Dulcinea y la zafia labriega manchega... He podido estudiar el grafismo de esta mujer en los cuadernos en que aprendía a escribir, mezclado con borradores de Rubén. Puedo decir que me ha inspirado respeto. Es una escritura apenas organizada, pero que ya denota una clara inteligencia natural, lógica y deductiva. En el terreno afectivo sus valores serían la constancia, la serenidad, la paciencia, el equilibrio, la estabilidad. Probablemente poco expresiva, escasamente sensual, recibiría con humildad y sumisión las efusiones del poeta, y dudo de que añadiese nota personal alguna a su rica sinfonía amorosa. Eso sí, tenía una voluntad obediente a quien considerase con título para mandar, pero firme, que reaccionaba con paciente y tenaz heroísmo contra las adversidades; una conciencia estricta, rígida, sin titubeos, y su conducta sería modesta, reservada, igual, tal vez un poco seca y no demasiado atractiva. ¿Fue esta fortaleza, esta firmeza lo que buscó en ella Rubén, cual cable de amarre para establecer la conexión telúrica capaz de sostenerlo? «Francisca Sánchez, acompáñame»..., dijo, trasmutando en poesía, por magia de su arte, un nombre tan vulgar... Acaso quiso también decir: confórtame, deja que me apoye en ti, igual que dice el niño y aun el hombre a su madre, sin darse cuenta de que ella es tan débil...

Al releer lo que llevo escrito acerca de estos dos seres, me impresiona el tremendo contraste entre ellos y también el que parecen escogidos como prototipos de las respectivas tierras que los produjeron. «Ubérrima», blanda, perezosa, abisal, Sudamérica; seca, dura, firme, ascética, Castilla... Es éste un tema que siempre me ha interesado: el hombre, producto de la tierra. Ya el viejo Gustavo Le Bon (3), espíritu tan típicamente francés—a este respecto me lo recuerda el actualmente discutido P. Teilhard de Chardin (4), hoy olvidado, a pesar de sus intuiciones hasta en materia atómica, habló de las leyes psicológicas de los pueblos; modernamente Willy Hellpach (5), profesor de la Universidad de Heidelberg, ha desarrollado el tema del alma humana bajo el influjo de tiempo, clima, suelo y paisaje, en el que asegura que el alma humana es siempre alma

(3) Gustavo Le Bon: *Lois psychologiques de l'evolution des peuples.*
(4) Teilhard de Chardin: *La place de l'home dans la nature.*
(5) Willy Hellpach: *Geopsique.*

determinada por la tierra, dedicando su trabajo al gran Alejandro von Humboldt, genial pionero en tantos campos científicos. Muchos otros especialistas se han ocupado defendiendo tesis en pro y en contra sobre este asunto. Recientemente he leído un brillante ensayo de don José Antonio Maravall, pero aunque estoy completamente de acuerdo con él en que «no sería lícito basar un programa de vida común en la obligación de atenerse a la autenticidad de un carácter» y en que todo pueblo «debe buscar un conocimiento lo más objetivo y científico de esa situación para darse perfectamente cuenta de la manera y medida con que esos factores condicionan el esfuerzo para alcanzar un futuro que se persigue...», «pero que no pueden nunca aducirse para excluir unos fines que se quieren alcanzar, de la perspectiva del porvenir que un pueblo elige», no llego a compartir enteramente sus ideas sobre el «mito» de los caracteres nacionales: soy menos optimista a ese respecto. Me viene ahora a la memoria una anécdota que refiere Jung (6) en alguna de sus obras—no recuerdo en cuál y voy a citar de memoria, con toda la imprecisión que ello implica: hablando con un brujo de una tribu primitiva, éste sugería desacuerdos sobre el proceder de un gran pueblo moderno; Jung insinuó que tal vez las inmigraciones masivas a aquel país cambiarían su psicología, pero el brujo contestó convencido: «No, porque al establecerse allí otras familias, los espíritus de los muertos de aquella tierra entrarían en los cuerpos de los niños que fueran naciendo, y pronto serían iguales que los anteriores pobladores...».

Después de esta digresión, motivada por la evocación de algo que me es caro, he de volver a ocuparme de los grafismos de Rubén. Me entregan una carpeta con documentos de diferentes épocas, los primeros coincidentes en las características más arriba estudiadas, hasta que, al llegar a la fecha de 1913, se observa un brusco, espectacular cambio, que persiste e incluso se agrava de allí en adelante. Hay una notable disminución en el tamaño de las letras, una presión mucho más débil, una tendencia general al ahorro de esfuerzo, inseguridad, falta de iniciativa. Se diría un hombre envejecido, con notable menoscabo de cualidades viriles en su cerebro y en su carácter —en éste predominan ahora los rasgos infantiles, nunca ausentes en las naturalezas poéticas, el egoísmo, las oscilaciones de debilidad y violencia, la falta de aplomo en los momentos difíciles, el buscar escudarse en otro, rehuir responsabilidades, soñar sueños, lo que los franceses llaman «pescar sombras»—. Hasta aquellas barras de la *t*,

(6) JOSÉ ANTONIO MARAVALL: *Sobre el mito de los caracteres nacionales.* Revista de Occidente, año I, 2.ª ép., núm. 3. C. G. JUNG: *Transformaciones y símbolos de la líbido.*

que parecían tremendas mazas, lanzadas hacia delante, se han convertido en pequeños rasgos que quedan retrasados respecto al palo. ¿Qué edad tenía Rubén cuando escribió esto? —pregunto—. «Cuarenta y tantos años» —me responden. Quedo asombrada: tal vez los médicos que lo conocieron pudieran dar explicación a todo esto que yo no puedo hacer más que constatar. Y ello me lleva a repetir aquí algo que ya se viene diciendo hace muchos años, hasta ahora con escaso éxito: que la grafología debiera ser un buen auxiliar para los médicos y los psicólogos.

Desde luego se han interesado y aun ocupado seriamente de la grafología muchos grandes médicos, psicólogos y pensadores: los nombres de Kretschmer (7), Enke, Klages (8), Schwiedland, Dr. P. Menard (9), los rusos Korntlov, M. Bekker, etc., del Instituto de Psicología Experimental de Moscú (10), y entre nosotros los Drs. Ramón Sarró, López Ibor, Escardó y otros muchos, bastarán como breve exponente de mi aserto, pero que yo sepa, hasta ahora nada de esto se ha plasmado aquí en algún centro de estudios serios y metódicos, que vayan consolidando y ampliando la base científica indudable de la grafología. Hace ya bastantes años, el Dr. Schneidemühl, profesor de Patología comparada de la Universidad de Kiel (11), decía, después de hablar del fundamento científico de la grafología y de sus métodos de investigación, que la meta deseada sólo podrá alcanzarse definitivamente cuando exista un número suficiente de jóvenes, con preparación profunda, dedicados a esta ciencia. Y más adelante afirmaba que los problemas que plantea la grafología sólo se pueden abordar con un método a la vez psicológico y fisiológico. Esperemos que gente nueva, con la formación necesaria, aplique su entusiasmo a proseguir estos estudios, que, a mi juicio, bien se lo merecen.

María Francisca de Jáuregui
Añastro, 3
Madrid

(7) E. Kretschmer: *Körperbau und Charakter.*
(8) Ludwig Klages: *Escritura y carácter. Problemas de grafología.*
(9) Dr. P. Menard: *L'écriture et le subconscient.*
(10) *Los problemas de la psicología moderna. Instituto de Psicología experimental de Moscú.*
(11) Prof. Georg Schneidemühl: *Handschrift und Charakter.*

RUBEN, CISNE O BUHO EN NUEVAS CONSTELACIONES

POR

ALBERTO BAEZA FLORES

A José Coronel Urtecho, por su amistad en la Isla Española; a Pablo Antonio Cuadra, por sus poemas en «La poesía sorprendida»; a Ernesto Cardenal y a Ernesto Mejía Sánchez —y en ellos a la nueva poesía de Nicaragua— en el Primer Centenario del nacimiento de Rubén Darío.

CISNE o búho. No sé.
La noche es tan confusa como tu alma de arcángel dolorido.
Te apoyas con tu luz en la puerta de nuestra América india, entredor-
y tu sombra se extiende iluminada de misterio [mida,
hacia el umbral del Paraíso.

Eres melancólico y distinto como tu país que se asoma
a todos los ojos del planeta,
de océano a océano como el aire errabundo,
y alzas la flor volcánica de Centroamérica que despierta
y donde nuestros pueblos ven madurar unitivas constelaciones.

París es niebla, ahora, junto a tu mesa del café pleno y solitario,
donde Verlaine se muere poco a poco de invierno y mansedumbre
o de brumosas horas melancólicas en busca de los lechos de ausentes
Tus ídolos están aún borrachos de infinito [hospitales.
y Grecia se sienta a conversar con ellos de cosas familiares.
Pero tú eres el que llegas y ya has partido a nuestra América.
el que te acabas de embarcar a nuestros países y te quedas en París para
[beber otro poco de niebla o de nostalgia.

Rubén, como el asombro de los ángeles;
Darío, tu reino es todo de la tierra.
He visto otra vez el París que sufrías y cada día soñabas,
y he hablado con el Sena a ver si todavía se acuerda un poco de tu voz.
Viajo ahora en el tren —en tu tren de neblina invernal— hacia el polvo
[silencioso de España.
y veo los huesos de los siglos que tú nos enseñaste a ver,
y escucho la tos de eternidad de Quevedo y miro el párpado de oro
[de Góngora insomne de relámpagos.

El tiempo ha roto los pedestales, pero lo que amabas está en algún
[sitio
del adiós o del reencuentro de las nubes fugaces,
mientras los astronautas imaginan el día que se abrirá como una flor
[en Marte,
como una grieta de silencio, allá en Venus,
y la nueva poesía nos visita en forma de ostras de humo que cruzan
[el espacio.

Te asomas ahora a un neblinoso balcón.
No sé si aún tiemblas ante los milagros que todavía te esperan
y lo que ves es que giran los siglos sin destruirse en su centro,
que cien años son apenas una bisagra.
Sé que me entiendes y que el tiempo está ciego de tanto espacio,
que el espacio anda mudo de tanto tiempo.
Sólo tú ves, más allá de las palabras secretas,
de qué manera tan siemple vuelve a ordenarse la esperanza.

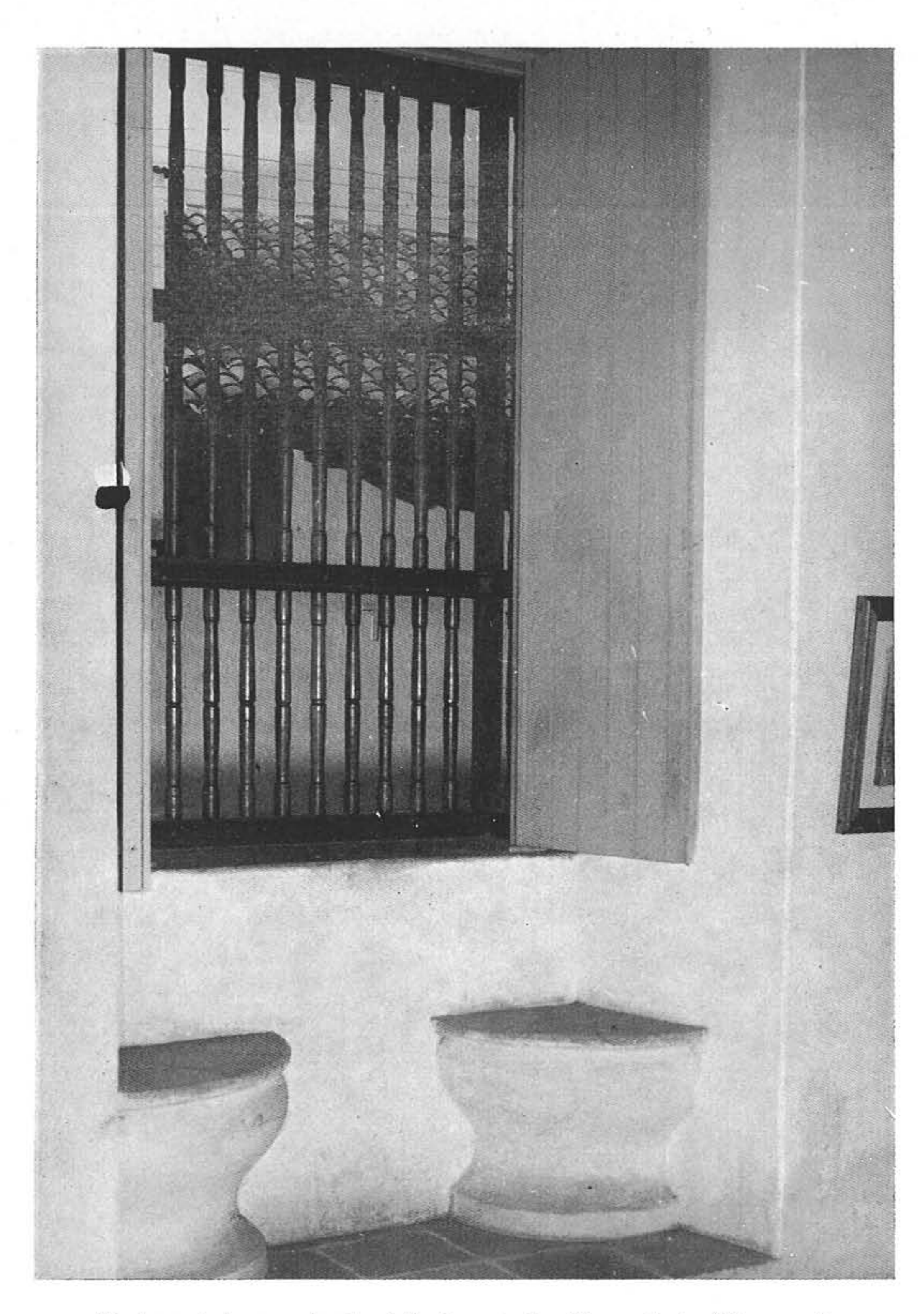
ALBERTO BAEZA FLORES
López de Hoyos, 202, 4.º izq.
MADRID - 2



Casa de Metapa, hoy Ciudad Darío, donde nació el poeta



Patio de la casa natal del poeta



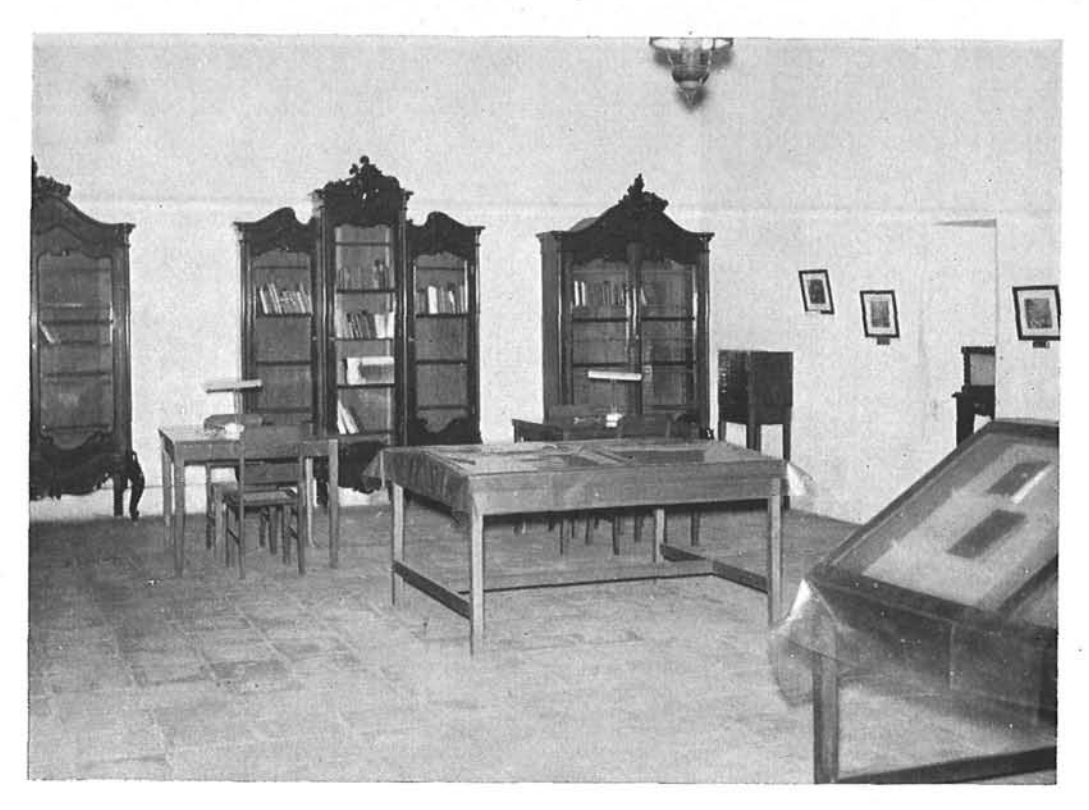
Ventana de la casa donde vivió el poeta de niño, en León (Nicaragua)



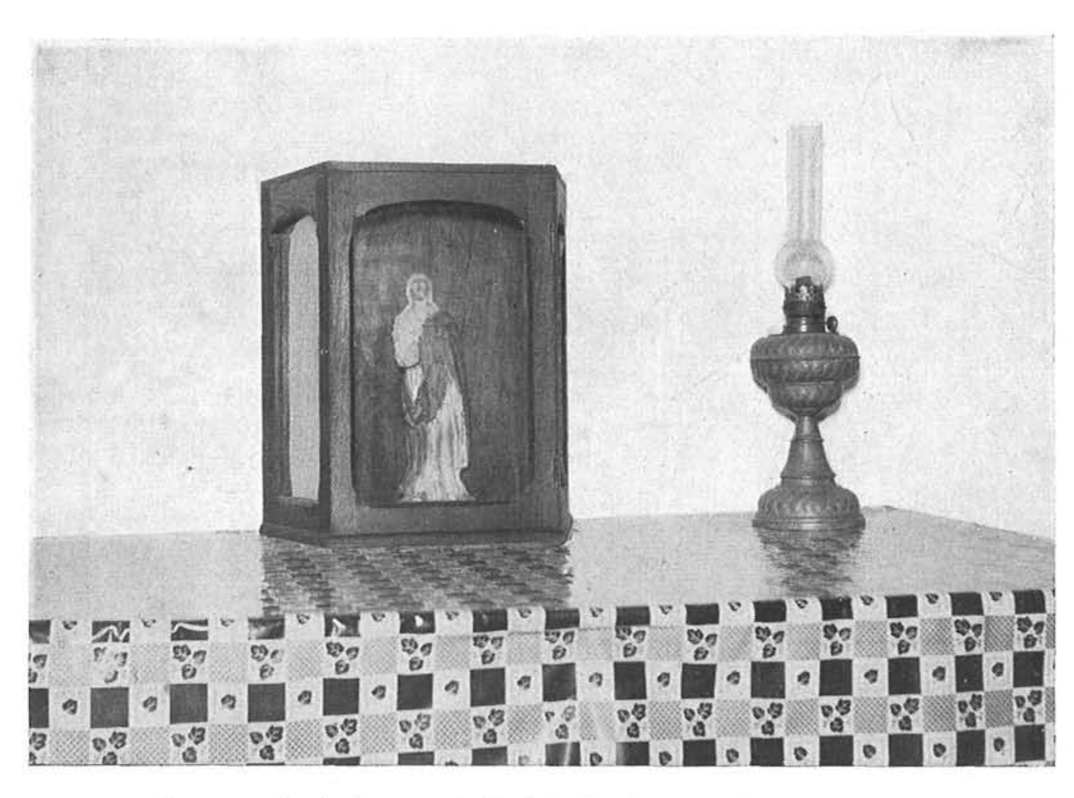
El poeta en su lecho de muerte



La catedral de León, de Nicaragua, donde está enterrado Rubén Darío



Sala de Biblioteca en la casa de Rubén Darío, en León (Nicaragua)



De una sala de la casa de Rubén Darío, en León (Nicaragua)

CRONICA MENOR DE UN GRAN CENTENARIO

POR

GUILLERMO DIAZ-PLAJA

Como complemento de la aportación cultural que supone este número de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS *en torno a la figura de Rubén Darío, se me pide que asuma la misión de cronista del acontecimiento, toda vez que participé del honor y de la alegría de las fiestas que Nicaragua arquitecturó en memoria del más preclaro de sus hijos.*

Fue, ciertamente, ocasión de fiesta grande y de júbilo para el corazón, ya que a la llamada del Gobierno nicaragüense acudieron de los cuatro puntos cardinales figuras eminentes.

La conmemoración tuvo dos vertientes: una, doctoral y académica, y otra, anchurosa y popular. La primera se centró, de una parte, en un Congreso de Academias Centroamericanas de la Lengua, presidido por el director de la Academia Nicaragüense, don Pablo Antonio Cuadra. Se presentaron al Congreso importantes ponencias y participó en él, además, el académico español don Julio Palacios, prestigioso científico especializado en el vocabulario técnico de nuestro idioma.

Dentro de este plano doctoral hay que hacer una referencia a los actos desarrollados por las dos universidades del país: la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, que tiene su sede principal en León (y que puso la primera piedra de su nueva Ciudad Universitaria, llamada Rubén Darío), y la Universidad Centroamericana, dirigida por los Padres Jesuitas, que inauguró en su «campus» un nuevo edificio bajo el patrocinio también de Rubén Darío.

Desde el punto de vista cultural, resultó de especial trascendencia el Simposio Dariano que se celebró en la Universidad de León, de Nicaragua, bajo la presidencia del rector Tünnermann y del ministro de Educación, señor Sansón Terán, y que se abrió con una conferencia del erudito español don Dionisio Gamallo Fierros, participando luego en el debate numerosos intelectuales nicaragüenses y extranjeros. En este debate quedó de manifiesto la vigencia de la problemática rubeniana que, ciertamente, el centenario ha venido a confirmar.

Como adhesión al homenaje de estos CUADERNOS HISPANOAMERI-

CANOS, *van estas crónicas volanderas escritas en la ocasión festival, en la noble tierra de Nicaragua.*

PRIMER FRUTO DEL CENTENARIO

Nicaragua se ha puesto traje de fiesta para conmemorar el más preclaro de sus hijos. Ha recabado para sí, por unos breves días, esa difusa capitalidad del mundo hispánico, que asume, por derecho propio, la poesía de Rubén. Por algo Darío vivió su mocedad en las diferentes Repúblicas del centro de América, recorrió la mayor parte de las del Sur, residió en Chile y en la República Argentina, recaló en París, visitó Italia y vivió largamente en España; fue, pues, un paradigma de universalidad con su vida tanto como con su obra.

Significativamente, la Comisión Nacional del Centenario ha querido concentrar bajo «el nicaragüense sol de encendidos oros» representaciones intelectuales de cuantos países fueron rozados por el ala del poeta, por su presencia o por su verso. Un centenar de figuras ilustres se albergan en los hoteles de la ciudad, embanderada de día, iluminada por la noche, que monta la guardia delante del monumento rubeniano entre la plaza y el lago. Argentinos, como Raimundo Lida o Enrique Anderson Imbert; mejicanos, como Jaime Torres Bodet o Francisco Monteverde; franceses, como Charles Aubrun o René Durand; italianos, como Francesco Tentori u Oreste Macri; representantes de las cinco academias centroamericanas y una copiosa representación chilena; un embajador peruano de la calidad de Luis Alberto Sánchez, y una presencia española en la que figuran Julio Palacios, Luis Rosales, Joaquín Calvo Sotelo, Dionisio Gamallo Fierros, Fernando Quiñones y este cronista.

El primer sentido de esta asamblea ecuménica se nos ha dado en los primeros días de la celebración rubendariana con dos asambleas en las que ha quedado constituida la Federación de Academias de la Lengua de Centroamérica y Panamá. Se trata de un proyecto largamente madurado, al socaire de una vieja aspiración hacia la unidad del itsmo, de eso que Neruda ha llamado «la garganta pastorial de América» y que sólo muy recientemente ha empezado a encontrar sus cauces económicos con la Organización de Estados Centroamericanos (ODECA), que tiene una unidad financiera —el Banco Centroamericano, con sede en Tegucigalpa— y de la que esperan resultados ciertos en orden a la promoción de riqueza en estos territorios, tan menesterosos de dinamizar y de unificar sus evidentes pero dispersos recursos naturales.

Paralelamente, a propuesta de la Academia Nicaragüense de la

Lengua, que preside un escritor de la talla de Pablo Antonio Cuadra, ha empezado a elaborarse un plan de trabajo conjunto en el plano lingüístico-cultural, empezando por una edición de un Diccionario de Modismos Centroamericanos y terminando por una empresa de intercomunicación de los productos literarios de los seis países.

El nombre de Rubén ha sido aquí el gran aglutinador, y las diversas academias, sin perder su tradicional independencia, se aprestan a colaborar en la tarea común. Todos los signos les son favorables.

El primer fruto de la celebración dariana está aquí. Cuenta, para su mejor eficacia, con los dos elementos de fusión anteriormente puestos en órbita. Los Congresos de Academias, celebrados ya en Méjico, Bogotá, Madrid y Buenos Aires, y la Oficina de Información del Español (OFINES), que ya está funcionando en el Instituto de Cultura Hispánica.

Los discursos han sido resonantes, y las menciones de la lengua común, como vehículos de unidad, ciertamente magníficos. Buen principio, a la sombra de Rubén, el de la «Salutación del optimista».

PEREGRINACIÓN A METAPA

La conmemoración dariana ha sido organizada, a mi juicio sagazmente, repartiendo la vertiente investigadora—a cargo de los intelectuales y académicos llegados de las dos Américas y de Europa—y la proyección popular en espectáculos masivos en los que el pueblo participa. Ya he explicado que en este país Rubén es un niño colectivo, una institución popular, más importante por cuanto Nicaragua no se jacta de héroes militares. Darío está en la calle, y en la estrofa de la copla cantanda, y en la frase cotidiana. Como todos los genios—bien significativamente—, posee diversos niveles de acceso, y bien podría decirse que hay un Rubén para cada grado de captación popular. Para los que no alcancen ni al más humilde, queda flotando ese aire mítico, como de santoral laico, que queda colgando en la atmósfera del vivir cotidiano.

Así era el pueblo entero, bajo el sol del trópico, en mangas de camisa, el que en el lugar del nacimiento de Rubén—hoy hace exactamente cien años—contemplaba, regocijado el corazón, el desfile de gentes distantes, llegadas desde todos los ángulos del mundo a la pequeña aldea socarrada bajo el cielo tirante, de un azul lavado.

Chocoyos, luego Metapa, finalmente Ciudad Darío—puesto que éste es su tercer nombre—se encuentra a medio aire entre la tierra llana, junto a los lagos, y el altiplano. Son campos que decora el

jícaro y el jocote y que ahora —en una nueva y feraz experiencia— se nieva largamente con el algodón.

Tienen las casas esa «aireación» que, fuera del trópico, sería casi la intemperie. Los techos son de madera o de palmito, con aberturas horizontales por las que el aire circula. Esa ha sido durante siglos la defensa obligada contra un clima de dureza cálida, que sólo en estos días conmemorativos —venturosamente para nosotros— alcanza un nivel respirable. Las casas son, pues, espaciosas, de planta cuadrada, con gran espacio abierto en el que se trazan, con cortinas de tela, las recámaras de la intimidad. El mobiliario, muy escueto, con hamacas en vez de camas o —cuando la casa es de cierta consideración— un ancho catre con cobertor de cuero. No falta la alcándara de donde colgar la silla del caballo y el cabezal, que todavía conserva el castizo nombre árabe-andaluz de jáquima. No oculto con todo esto la sencillez insigne del lugar o de la casa, aun cuando con bravo esfuerzo los vecinos de Metapa han repintado sus casas con esos colores intensos —el reverso de nuestro blanco mediterráneo— en los que el amarillo agrio, el rojo siena, el verde oscuro, agravan la intensidad cromática de los bananos y las palmas que rebosan de los patios interiores, como grandes tiestos de exuberancia incontenible.

Ciudad Darío quema sus cohetes, pende papel rizado por las calles, iza banderas, acude a ver el nuevo monumento —éste mucho más bello que el de Managua—, se siente invadido por miles de personas. Ciudad Darío cobra por un momento calidad de capital del mundo hispánico.

Todo por esa breve anécdota, por este pequeño suceso de historia chica. Porque doña Rosita Sarmiento, la mocita morena de ojos negros y brillantes, por disensiones domésticas con su esposo, don Manuel García, había recalado en la casa que en Metapa tenía su tía —que la adoraba— doña Bernarda, la esposa del coronel Ramírez, quien pocos días después llevó a caballo a la madre y al niño a la ciudad de León. El niño —anota un cronista— iba «en una petaca de estera, como Moisés sobre las aguas del Nilo». No entraba en la ciudad de León, sino en la historia.

Las campanas de León

¡Cómo cantan las campanas de León, de Nicaragua! ¡Las de la Merced, las de San Felipe, las de San Juan, las de la Recolección, las de El Calvario! ¡Cómo voltean, locas, en las torres robustas de la gran catedral basílica de cinco naves, anunciando que están en fiesta!

La ciudad de Santiago de los Caballeros de León, de Nicaragua, se

sostiene de cuatro siglos de historia capitalicia, rival de Granada en la noble ostentación de sus edificios. Si Granada sobre el gran lago, León se asienta en las cercanías del gran mar Pacífico, donde las playas son de oro. No cede a nadie en primacía.

Mucho menos en esta conmemoración rubendariana. Si Metapa es la cuna real del poeta, León es la pila bautismal, y el escenario de la primera infancia, y los primeros versos, que providencialmente han sido encontrados en estos días en un cuaderno de adolescencia, cuidadosamente caligrafiado por Rubén, y que ahora la ciudad nos ofrece en una preciosa edición facsímil.

Ahí está, convertida en casa-museo, la mansión de doña Bernarda, la esposa del coronel Ramírez, tan afectivamente ligada al niño poeta que firmaba por entonces «Félix Rubén Ramírez». Es una casa amplia, hermosa, bien enjalbegada, en la que se reúnen preciosos documentos iconográficos del poeta-niño. Diré, de paso, que el Centenario de Darío en Nicaragua viene flanqueado por una impresionante contribución bibliográfica que transforma, especialmente en lo biográfico, la documentación que hasta ahora se tenía. La edición facsimilar que digo, acompañada de una edición crítica a cargo de Fidel Coloma, es trascendental para el estudio de la prehistoria poética de Rubén. Son textos fechados en 1881, cuando el poeta tenía catorce años, cuando Darío, después de aprender las primeras letras con una vecina de su casa, la señorita Jacoba Tellería, y en la escuela que estaba en la esquina frontera a cargo de don Jerónimo Ramírez, pasó a la que regentaba el maestro Felipe Ibarra, y ya asombraba a todos con su poder de repentización. Era, como se sabe, el «niño-prodigio» de la poesía, lector voracísimo y, según recuerda un testigo, amigo de improvisar sones musicales con un acordeón y de leer versos en voz alta, datos interesantes ambos para valorar los aspectos sensoriales de su futura creación poética. Era un niño travieso. Gustaba de representar pequeños monólogos, disfrazándose con las botas y el sable del tío-abuelo, el coronel Ramírez.

León tenía ya entonces una gran tradición intelectual y se había fundado una revistilla literaria, El ensayo *(1880), adonde llevó el poeta-niño unos versos, firmados con el anagrama de su nombre* Bruno Erdia *y titulados «Desengaño», melancólica visión de la muerte, en el crepúsculo. Mas pasmo produce la carga mental que este niño soporta al leer unos versos escritos a la memoria del gran patricio Máximo Jerez: «¿Será verdad? No lo sé / Mi arpa humilde llora y gime, / ¡Oh, discípulo sublime / de Augusto Comte y Litré!»... O los que dedica a don Pablo Buitrago, al que le dice: «¡Salud, salud, oh noble*

girondino | de la Gironda audaz del pensamiento!» De su fama se hizo eco todo León y de allí saltó a la capital, Managua, y al mundo.

El regreso final fue a León. Allí, en la catedral de cinco naves, junto a un león que llora, está su tumba. Hemos ido a postrarnos ante ella. Mientras, voltean locas las campanas de toda la ciudad.

¿Tocan a muerto? Tocan a vida.

... Y CON MARGARITA DEBAYLE

Hoy las fiestas del Centenario se han proyectado a las calles de Managua. Un desfile de carrozas ha conducido a un delicioso cortejo, donde las sedas y los lirios, los cisnes y las liras, las saetas de Diana y la espada de Belona, las «púberes canéforas» que amaba Rubén, en suma, han hecho visible y plástica la belleza extraordinaria de la mujer nicaragüense.

Coronaba el desfile, en especial carroza, una dama sonriente, de bella prestancia, todavía de arrogante figura: Margarita Debayle. Sí, habéis leído bien: la Margarita del cuento de Darío. «Margarita, está linda la mar...»

La cosa sucedió hace sesenta años. Era una niña dulce y blonda, hija del gran amigo de Rubén, el doctor Debayle. Tenía ocho años la dulce criatura. Y Darío pasaba una temporada en casa de su padre, en la finca que tenía en la isla del Cardón, frente al puerto nicaragüense de Corinto, en la ribera del Pacífico.

Margarita Debayle sigue —a sus sesenta y tantos años— siendo una mujer muy atractiva, muy cultivada, de extraordinaria gentileza. A mí me ha emocionado conocerla, estrechar su mano, hacerle la pregunta que todos le hacen:

> *Rubén pasaba una temporada con nosotros en el Cardón. Era muy tierno y cariñoso. Adoraba a los niños y le gustaba hablar con ellos. Un día le pedí que me escribiera un cuento. Allí mismo improvisó la poesía y luego me la copió en un cuaderno que mandamos comprar en Corinto.*

Margarita Debayle sonríe radiante de la universalidad que ha conquistado su nombre en la dedicatoria del poeta. Fue ella la primera en ver con sus ojos de niña, por la magia del verso, «el quiosco de malaquita», el «gran manto de tisú», sin olvidar a los «cuatrocientos elefantes a la orilla del mar». Debió de sentirse raptada a ser la princesa del cuento, a la que se le ofrecía, en síntesis maravillosa, «rosa, verso, pluma y flor».

Lo que usted no sabe —me dice— es que Rubén me dedicó después otro poema. Fue en 1914, y yo estaba estudiando en el colegio de monjas de Saint Joseph, en Filadelfia. Darío pasó por Nueva York, camino de Nicaragua, en el viaje final de su vida. Preguntó por mí y quiso verme. Y me escribió otro poema bellísimo.

—¿Dónde se ha publicado? —le atajo—. Porque yo no lo conozco.

—No lo conoce nadie —me dice Margarita—. Se lo dejé a una monja de mi colegio en el curso de unas vacaciones, y, al regresar, me enteré que mi profesora había muerto en un accidente y que había sido enterrada con todos sus papeles. Allí terminó el poema de Darío. Le repito que era muy bello.

Margarita Debayle tiene la raza, y el ademán, y la cultura, y el desenvuelto gracejo de las gentes a las que la fortuna y la sociedad les ha sonreído. Ha avanzado en el cortejo y ha hecho su entrada triunfal en el teatro donde va a ser proclamada musa del Centenario. El propio presidente de la República le ha puesto la banda de honor con los colores de Nicaragua. A continuación ha avanzado, bella y sonriente, hasta las candilejas, sobre el público que abarrotaba la sala, y ha pronunciado con voz segura, sobreponiéndose a la emoción, con dicción castellana perfecta, unas palabras de evocación espléndida del poeta que, hace sesenta años, le dejó un poquito de su gloria, y que hoy resplandece con fuego universal.

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA
Ferraz, 13
MADRID

RUBÉN DARÍO: *Antología poética.* Prólogo y selección por Guillermo de Torre. Ed. Losada, Biblioteca Clásica y Contemporánea, Buenos Aires, 1966.

El centenario del nacimiento de Rubén Darío debe ser la ocasión para intentar extender a círculos más amplios la lectura de sus versos. A ello puede contribuir eficazmente la antología que acaba de publicar la editorial Losada, con prólogo de Guillermo de Torre.

Su principal novedad consiste en el método de elección de los poemas. No se basa, en este caso, en un puro gusto personal o en la popularidad de unas composiciones, sino que quiere seguir «un criterio orgánico muy deliberado»: el temático, combinado, en lo posible, con el cronológico. De este modo, pretende poder ser calificada como «la primera antología sistemática de Rubén Darío».

Guillermo de Torre ha distribuido el material poético en cuatro capítulos: 1. «Poemas cardinales».—2. «América».—3. «España».—4.«Intimidad», con una subdivisión final dedicada a «Lo vital. Eros».

No hace falta decir que toda antología y toda agrupación en capítulos puede ser discutida. Mucho más cuando se sigue, como en este caso, un criterio temático. Los motivos poéticos se entremezclan en la vida y en la obra del escritor. El primer capítulo, «Poemas cardinales», contiene, por supuesto, poemas que encajarían perfectamente en cada uno de los otros apartados; sin embargo, parece oportuno el criterio de Guillermo de Torre al reunir, en una antología dedicada al gran público hispanoamericano, los poemas que, al margen del rigor crítico, todos estamos esperando encontrar. Alguna preferencia personal, respecto a la inclusión de un poema en uno u otro capítulo, no merece la pena de ser comentada junto al acierto general del criterio de Guillermo de Torre.

Pasemos ya a su prólogo, de unas 50 páginas, que merece ser considerado con calma. El prólogo de una edición popular no es el lugar indicado para alardes eruditos o detalles minúsculos. Sí lo es, en cambio, para lo que hace Guillermo de Torre: comenzar planteándose el problema de la vigencia actual del autor considerado y tratar luego de «situarlo», señalando los valores que, desde nuestra perspectiva, nos parecen esenciales y permanentes. El crítico, no lo olvidemos, demuestra su categoría por la índole de las preguntas que se formulan, tanto

o más que por las respuestas concretas que acierte a darles. Dentro de las limitaciones que impone un prólogo, el crítico ha sabido apuntar a varios de los problemas fundamentales de los que depende nuestra acertada comprensión de la poesía de Rubén y darles una respuesta inteligente y ponderada. Resumamos algunas de sus conclusiones.

Vigencia del poeta: Hay algo en él «que soporta impávidamente saltos del gusto y metamorfosis estéticas» (p. 7).

Argumento histórico, avalado, en el caso de Guillermo de Torre, por la experiencia estrictamente personal: el ultraísmo se alzó contra los epígonos desvitalizados de Rubén, no contra él.

Definición: la poesía de Darío es «poesía por excelencia», un ejemplo de esa «cosa hermosa para siempre» que cantó Keats: «cuajada de palabras escogidas, pero con capacidad comunicativa, que se guardan en la memoria y reflejan estados de ánimo transmisibles...» (páginas 9-10).

Cualidad esencial de Rubén: el «genio de la palabra», el «don musical» (p. 11-13). Su arte es «radicalmente sensual» (p. 16).

Reivindica Guillermo de Torre la importancia de poemas algo preteridos, como el «Responso a Verlaine», «El reino interior» o el «Canto a la Argentina».

Se plantea después el crítico el problema de la «patria espiritual» del poeta: a pesar del exotismo temático de buen número de sus poesías, Rubén es «profundamente americano», «poeta continental», «identificado con el genio del idioma español» (p. 25). Subraya cómo el afrancesamiento en las letras hispanoamericanas de fines del XIX es un fenómeno histórico complejo, ligado a circunstancias concretas que lo hacen perfectamente natural y justificable. Sin embargo, es necesario reducir a sus justas proporciones el afrancesamiento y señalar con toda objetividad el elemento más dominante en el poeta: su españolismo (p. 31).

Hemos dejado para el final el punto más discutible e interesante de la exposición de Guillermo de Torre. Junto a los temas decorativos, exóticos, americanos o españoles, existe en Rubén otra veta indudable: la de poeta íntimo, angustiado, profundamente inquieto. Muchos opinan que es este sector de su obra el que alcanza una más elevada categoría estética o, por lo menos, el que hoy más nos interesa por afectar más directamente a la sensibilidad del hombre contemporáneo. Recordemos, por ejemplo, el admirable estudio (1) en que Pedro Salinas nos describe las sucesivas etapas que adopta, en la poesía de Ru-

(1) PEDRO SALINAS: *La poesía de Rubén Darío.* (Ensayo sobre el tema y los temas del poeta). E. Losada, Buenos Aires, 1948.

bén, la embriaguez sensual hasta desembocar en un erotismo agónico, trascendente, que equivale a la lucha por no morir.

Pues bien, Guillermo de Torre reacciona contra el aislamiento «preponderante y exclusivo» de este grupo de poemas centrados en la intimidad dolorida de Rubén. Denuncia que esta preferencia nace de un concepto romántico de la poesía que pretende reducirla al cauce más estrechamente subjetivo, privándola de la función épica o dramática (p. 40). Señala con justicia que las preocupaciones interiores del trasmundo se hallan también, aunque entre líneas, en el seno de sus composiciones aparentemente externas y decorativas. Afirma que, en el conjunto de la obra de Rubén, son más numerosas las poesías concebidas bajo el signo de la Vida, del amor gozoso, de Eros. Y concluye: «En las poesías dedicadas a la exaltación de los sentidos... está escrita la más íntima, verídica y profunda autobiografía de Rubén Darío» (p. 49).

La crítica de Guillermo de Torre se ha caracterizado siempre por su amplísimo conocimiento de la literatura universal, el tono personal nacido de una experiencia literaria muy intensa y la elegancia expresiva. En sus obras recientes, además, se percibe claramente un deseo de ecuanimidad, de ponderación y equilibrio. Es el propósito de conjugar «la aventura y el orden» (2), de permanecer en «el fiel de la balanza» (3). Recordemos el ponderadísimo planteamiento de tipo general de su *Problemática de la literatura* (4) o su monumental *Historia de las literaturas de vanguardia* (5). Desde esta perspectiva, que podríamos calificar de «clasicismo vivo», resultan plenamente justificadas las anteriores afirmaciones de Guillermo de Torre. Rubén es (éstas son las últimas palabras del prólogo que comentamos) «un poeta con muchos rostros» (p. 50); el crítico debe tenerlos todos en cuenta y valorar equilibradamente su importancia dentro del conjunto de la obra. No es justo reducir a Rubén a uno solo de sus múltiples aspectos: ésta es una de las principales lecciones que nos da Guillermo de Torre.

Sin embargo..., el siemple lector no puede abdicar de sus preferencias. Comprendemos que el «Responso a Verlaine» es un gran poema, pero lo que guardamos en el fondo de nuestra memoria (de nuestro corazón) son esos pocos versos, de máxima concisión y sencillez: «La vida es dura, amarga y pesa...». «Y no saber a dónde va-

(2) GUILLERMO DE TORRE: *La aventura y el orden.* Ed. Losada, Buenos Aires, 1943.

(3) GUILLERMO DE TORRE: *El fiel de la balanza.* Ed. Taurus, Madrid, 1961.

(4) GUILLERMO DE TORRE: *Problemática de la literatura.* 3.ª edición, Ed. Losada, Buenos Aires, 1966.

(5) GUILLERMO DE TORRE: *Historia de las literaturas de vanguardia.* Ed. Guadarrama, Madrid, 1965.

mos, ni de dónde venimos». O la invocación elemental: «Francisca Sánchez, acompáñame...»

En resumen, la editorial Losada nos ofrece una excelente antología de Rubén. A través de ella —esperamos— se harán vida en miles de lectores sus versos musicales, llenos también «de vida y esperanza». El prólogo de Guillermo de Torre sitúa adecuadamente a Rubén, plantea los principales problemas críticos que hoy pueden interesar al lector y los resuelve con sabiduría, con ponderación y con viva sensibilidad.—ANDRÉS AMORÓS.

EDELBERTO TORRES: *La dramática vida de Rubén Darío*. Biografías Gandesa. Ediciones Grijalbo, S. A., Barcelona. México, 4.ª edición ampliada, 1966.

En el aniversario del poeta es preciso recordar su vida, tan constante e indisolublemente ligada a su creación literaria. La Editorial Grijalbo nos ofrece ahora una amplia e importante biografía de Rubén, escrita por Edelberto Torres.

Observemos su título, que nos informa sobre el punto de vista elegido: *La dramática vida de Rubén Darío*. Lo que interesa a Edelberto Torres es el drama humano del poeta, que se despliega en infinidad de peripecias apasionantes. Pero, claro está, sin novelerías ni invenciones superfluas.

No se trata, por tanto, de un estudio crítico, aunque la base documental y erudita sea irreprochable. El tono del libro es cordial, fervoroso. Resulta simpática la admiración total por una persona que tuvo «pequeñeces de hombre y grandezas de genio»; Edelberto Torres nos presenta con igual objetividad unas y otras.

Esta biografía, que alcanza ahora su cuarta edición, ha sido muy corregida y ampliada. Incorpora ya las más recientes aportaciones de la crítica, entre las que ocupan un lugar destacado las nacidas del madrileño «Seminario Archivo Rubén Darío», con obras como las de Antonio Oliver Belmás, Carmen Conde, Dictinio Alvarez, etc. Pero el libro no va dirigido a los eruditos, sino al público español e hispanoamericano, que sacará de él una imagen amplia, atrayente y rigurosa del gran poeta de América.

Para facilitar la lectura, Edelberto Torres ha prescindido de las notas a pie de página en el cuerpo central del libro (sí las tiene el prólogo). Al final, en cambio, añade una cronología y bibliografía, ordenada rigurosamente por capítulos, que nos parece del mayor inte-

rés. Para los estudiosos sería muy conveniente la adición de un índice de personas citadas; la gran riqueza documental de este libro ganaría así en utilidad práctica.

En la narración biográfica se entremezclan con oportunidad muchos poemas, cartas, documentos, fragmentos de artículos y críticas de arte, etc. En el caso de Rubén Darío (en todos, pero en éste de modo especial) es imposible separar el doble término que constituía el título frecuente de las obras de Fernández Almagro: *Vida y literatura.*

Ante los pormenores «de tantas tristezas, de dolores tantos», el lector se siente ganado muchas veces por la emoción más espontánea, por la compasión sincera. El libro está admirablemente ilustrado con una gran cantidad de fotografías, algunas de ellas de documentos inéditos.

Vemos, por ejemplo, una gran foto de Rafaela Contreras, la primera esposa de Rubén, de una belleza casi cinematográfica, de tez muy clara, con una túnica blanca sujeta con dos lacitos (¿rosa, azul?...) en los hombros, y sobre el amplio escote está impreso un poema, que dice así: «Lirio real y lírico / que naces con la albura de las hostias sublimes / de las cándidas perlas / y del lino sin mácula de las sobrepellices...», etc.

Vemos a Rosario Murillo, la segunda esposa, también bella; y al poeta conversando con una señora elegante, que resulta ser Francisca Sánchez, la mujer que supo responder a su petición de compañía. Vemos, en fin, la trayectoria entera del gran poeta, desde la sencillísima casa natal («ni de dónde venimos») hasta el lecho de muerte: «y no saber a dónde vamos».

El libro, hermosamente editado, nos presenta con gran acierto la realidad vital del hombre, del poeta Rubén Darío.—MARINA MAYORAL.

JAIME TORRES BODET: *Rubén Darío: Abismo y cima*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, 361 pp.

Probablemente, ninguno de los modernos creadores de nuestra lengua posea una bibliografía más extensa que Rubén Darío. El hecho es más que comprensible si se piensa que tampoco ningún otro moderno poeta de la lengua promovió y desencadenó una transformación de tan vastas e inextinguibles proporciones como la obrada por la creación polifecética, genial y contradictoria del nicaragüense. Pero todo aquel medianamente familiarizado con tan extensa bibliografía, sabrá también de la poca fortuna que Darío —con escasísimas y, a menudo, parciales excepciones— alcanzó a través de ella. Prolíficos compiladores de su anecdotario galante se alternan con apresurados detractores de su incoherencia política o tozudos panegiristas de su supuesto esteticismo en inacabable sucesión. Es natural, pues, que quienes aguardan una adecuada evaluación del legado poético del nicaragüense, o un registro conciso de su trayectoria vital y su parábola creadora, o una dilucidación del sentido dramático de su experiencia, se aproximen a cada nuevo estudio o biografía del poeta con un sentimiento de ansiedad, inseguridad y desconfianza entremezcladas. Pero la perseverancia depara sus recompensas. Fresco aún el recuerdo del maravilloso ensayo que Octavio Paz consagra al poeta en su *Cuadrivio*, ahora otro mexicano, poeta también, ha publicado una biografía que un elemental sentido de la justicia obliga a calificar como excepcional. Sin embargo, y para matizar, conviene señalar que la obra no está exenta de ciertas generalizaciones. En segundo lugar, que no pocos pasajes de la misma producen la sensación de algo inconcluso o insuficientemente desarrollado, y, por último, que la naturaleza polémica de no pocas de sus conclusiones vedan la posibilidad de una aceptación en bloque de las mismas. Hecha la salvedad, trataré de explicar por qué.

En principio, es necesario decir algo acerca de la naturaleza del método empleado por Torres Bodet en su estudio. Este, básicamente, consiste en insertar la experiencia del poeta en el marco general de su época, en su momento cultural y político-social tanto como en su circunstancia familiar. Con elogiable cautela, Torres Bodet desconfía de todo intento de explicar al poeta como pasivo reflejo de su medio, perc reseña, en páginas amenas y certeras, todo aquello que de algún modo pudo incidir en la conformación de su carácter y en el despertar de su temprana vocación. Confrontando experiencias individuales, sociales y culturales, acierta a exponer con vivacidad y penetración la gestación de esa contradicción central entre la seguridad creadora

y la inseguridad humana que tan implacablemente moldea la experiencia del poeta. Darío siempre poseyó una fe indestructible en sí mismo en cuanto creador; pero también padeció una destructora inseguridad en cuanto individuo. La tesis del «bovarismo», el «querer ser otro» (ese padecimiento esencial de la sociedad latinoamericana, según constató Jules de Gaultier), es aceptada por Torres Bodet y postulada como una de las determinantes de la contradicción. El «bovarismo», en cuanto tal, puede resultar una herramienta interpretativa de valor incuestionable. Ahora bien: éste, en diferentes circunstancias, exhibe características distintas, responde a distintas motivaciones, y lo que Torres Bodet omite es analizar la motivación concreta de este malestar colectivo. En consecuencia, todo su planteo preliminar adolece de casi toda la obra. Cuando el biógrafo alude a la época, a las circunstancias político-sociales, a las contingencias económicas, habitualmente su exposición pierde vigor, se diluye en un plano de abstractas generalizaciones. Cuando Torres Bodet se ciñe concretamente a la vida y la obra del poeta, su estudio exhibe una solvencia que está muy lejos de ofrecer en los casos anteriormente señalados. El Torres Bodet crítico literario es persuasivo y certero. El Torres Bodet historiador y sociólogo es menos convincente, y a menudo incluso trivial.

Superados estos escollos iniciales, a medida que la exposición se desarrolla va adquiriendo densidad y rigor. Así emergen nítidamente la infancia y adolescencia de Darío, su viaje a Chile, el retorno a Centroamérica y la sucesión de infortunios y éxitos parciales que lo arrastrarán por tantos países, convertido ya en prófugo de su propia conciencia; la progresiva adición a la bebida y su devoción de siempre por las bellas mujeres, todo aquello en que Darío creyó encontrar sustitutos válidos de una realidad insatisfactoria que a la larga concluiría sin embargo por imponerle sus pautas inapelables; la lenta gestación de su obra prodigiosa a través de esta existencia errática y rumbosa, presidida a veces por una ingenua crueldad, otras por enfermiza complacencia en el dolor (deparador de una droga maravillosa: el arrepentimiento) y signada siempre por la certeza de saberse condenado a un mundo en que la agonía de su genio era el precio de su jubilosa inconsciencia de los límites de la realidad; y en medio de las tinieblas de este contradictorio acontecer, el fuego inextinguible de la pasión creadora, única constante de este epíritu que sólo a través de la poesía adquiere una coherencia y la conciencia de un destino: que sólo a través de las realidades verbales encontrará el sendero de la autorealización.

Como muy atinadamente observa Torres Bodet, Darío nunca confundió el valor de estas evasiones; o mejor aún, si en el alcohol y

las mujeres encontró una posibilidad de evasión, la poesía pronto se convirtió en vehículo insustituible de liberación. Darío trató durante su niñez como padre a quien no lo era, apenas conoció a su madre, contrajo matrimonio para enviudar poco después, fue obligado a contraer matrimonio por segunda vez, y durante años viviría huyendo de su segunda esposa, quien lo acosaría prácticamente hasta el fin de sus días (unas veces la esposa real, otras su recuerdo, lo cual es bastante si se tiene en cuenta que para Darío sus obsesiones eran tanto o más reales que las presencias físicas con que tropezaba a su alrededor). En estas circunstancias no es extraño que el poeta tentara toda clase de evasiones. Lo que sí resulta sorprendente es que su vocación poética floreciera impertérrita en medio de esta sucesión de fracasos familiares y personales, y que su conciencia crítica (o autocrítica) se desarrollara hasta extremos impensables en otros poetas hispanoamericanos de su tiempo. En efecto, el desorden continuo de su vida contrasta absolutamente con el rigor casi ascético de su lúcida conciencia creadora. Exiliado por vocación (no sólo de su propia tierra, sino, como Verlaine, de toda posible felicidad), ahogado por el afán pulverizador de una sociedad cada vez más estragada por la disolución de la conciencia tradicional, se sintió solo en el mundo, segregado, porque el nuevo pensamiento lógico-experimental postulaba cada vez más la separación del hombre y su contorno y, por el contrario, todo su ser ardía en la necesidad de vivir la realidad a flor de piel, de sentirse embriagado por (y confundido con) esa misma realidad exterior. El poeta extrovertido que cantaba a la realidad en la multiplicidad de sus formas, era la inevitable contrapartida de ese otro poeta introvertido que padecía la reclusión en su propio yo. Realzar la fuerza simbólica del verbo equivalió, para Darío, a restablecer sus vínculos con la realidad. «Europeo para los latinoamericanos, español para los franceses y chorotega para los españoles», su experiencia consuma la posibilidad de una nueva sensibilidad estética. Rodó, alienado en las apariencias, no comprendió que para ser hispanoamericano, mucho más de lo que el propio Rodó creyó ser, a Darío le bastaba con su nueva sensibilidad, por él creada y propuesta, una sensibilidad nutrida del padecimiento de una realidad a la que Darío no entendió, pero a la cual expresa de cualquier modo mejor que cualquier otro poeta hispanoamericano de su tiempo.

Darío, fue, por una parte, un poeta espontáneo, que creó guiado por una maravillosa intuición. Sus experiencias iniciales son, sin embargo, meramente experiencias de la cultura, no de la vida. A medida que el contacto con ésta vaya estrechándose y la soledad y la angustia lo obsesionen (notablemente a partir de *Cantos de vida y*

esperanza), su poesía irá adquiriendo tonos de una intensidad cada vez mayor. Este hecho, el de que contemplada desde el final toda su poesía aparezca como una purificadora e incesante evolución, demuestra por lo menos una cosa: que todo el exotismo inicial de Darío, lejos de constituir un atributo meramente exterior, formaba parte de su experiencia de la vida, puesto que, por grados y evolutivamente, a partir de *Cantos de vida y esperanza,* iría atenuándose hasta reducirse en sus últimos poemas a unas pocas veladas y significativas alusiones. El hecho de que estos elementos nunca desaparecieran totalmente, sino que fueran desvaneciendo su contorno para perdurar finalmente como puntos de referencia de una vida que consistió en una perpetua contradicción, prueba cuán hondamente arraigados estaban ya en la sensibilidad del poeta aún en la etapa manifiestamente esteticista de *Azul...*

Todo este capítulo de prolijas dilucidaciones no obsta a la comprensión cordial de ese otro Darío cuya vida transcurre por un laberinto infinito de infortunios, desencantos y arrepentimientos. Hay en esta biografía una profusión de anécdotas (¿quién, entre los poetas hispanoamericanos, tuvo un anecdotario más profuso que Darío?), pero, a diferencia de lo que habitualmente ocurre con los biógrafos del poeta, Torres Bodet nunca se extravía en las arenas movedizas de lo insustancial o aleatorio. Esta biografía trasunta un conocimiento integral de los detalles que configuran la vida de Darío, pero también, lo que es más, una cabal comprensión de su trayectoria vital. Había, en suma, en Torres Bodet una disponibilidad de medios (su conocimiento exhaustivo de la vida y la obra del poeta), y además una comprensión de esa sucesión de altibajos que usualmente sugieren al lector no avisado la imagen de una incoherencia fraguada por caprichosas mutaciones. A partir de allí, el biógrafo ha puesto el anecdotario al servicio de la reconstrucción de esa fiebre creadora en que el poeta consumió sus días, empleando con parquedad el material de que disponía para no obstruir con trivialidades la comprensión de la misma. Junto a la paciente y difícil disciplina de la erudición, el biógrafo ha cultivado la no menos difícil y paciente de la contención. Pese a ciertos incidentales barroquismos del estilo, la exposición está siempre presidida por la sobriedad y la concisión: nunca, probablemente, habían los anteriores biógrafos del poeta conseguido penetrar tan entrañablemente el sentido de su pasión inextinguible y expresarla con tanta calidez y claridad. La hora de Darío está ya próxima. No sólo lo demuestran la intensidad con que su legado se

trasvasó a toda la poesía hispanoamericana y española y el hecho de que hoy, de regreso de tantos inocuos y fáciles vanguardismos, los genuinos creadores de nuestra lengua unánimemente así lo reconozcan, sino también la persuasiva evidencia del gran nicaragüense ha comenzado a encontrar, por fin, los exegetas que su prodigioso legado tan justamente reclamaba. Estudios como *Rubén Darío; Abismo y cima,* de Jaime Torres Bodet, así lo comprueban.—JUAN CARLOS CURUTCHET.

INDICES DEL TOMO LXXI

NUMERO 211 (JULIO DE 1967)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones de PUYUELO.

INDICE

NUMERO 212-213 (AGOSTO-SEPTIEMBRE DE 1967)

Páginas

Páginas

Cubierta y portadilla de la pintora AGUIRRE.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo ★ Por su atención a las manifestaciones profundas del sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA

LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

Dirección	Extensión	200
Secretaría	—	298
Administración	—	221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

España...	550 pesetas.
Extranjero...	10 dólares.
Ejemplar suelto (España)...	50 pesetas.
Ejemplar suelto (extranjero)...	1 dólar.
Ejemplar suelto doble (España)...	100 pesetas.
Ejemplar suelto doble (extranjero)...	2 dólares.

PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1967

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca el premio de poesía «Leopoldo Panero» correspondiente al año 1967 con arreglo a las siguientes

BASES

1.ª Podrán concurrir a este premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español.

2.ª Los trabajos serán originales e inéditos.

3.ª Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

4.ª Los trabajos se presentarán por duplicado, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara.

5.ª Los trabajos se presentarán llevando un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema, y dentro el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio y *curriculum vitae*.

6.ª Los trabajos, mencionando en el sobre premio de poesía «Leopoldo Panero» 1967 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse al jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos, Ciudad Universitaria, Madrid - 3. España.

7.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1967.

8.ª La dotación del premio de poesía «Leopoldo Panero», del Instituto de Cultura Hispánica, es de 50.000 pesetas.

9.ª El Jurado será nombrado por el ilustrísimo señor director el Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid.

10. La decisión del Jurado se hará pública el día 21 de marzo de 1968.

11. El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la Colección «Leopoldo Panero», de Ediciones Cultura Hispánica, en una edición de 2.000 ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de 100 ejemplares.

12. El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería, en ningún caso, inferior a 1.000 ejemplares.

13. La liquidación de los derechos de autor de esta posible segunda edición se efectuaría a la salida de prensas del primer ejemplar.

14. El poeta premiado se compromete a citar el premio otorgado en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra se hicieran.

15. No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados y el plazo para retirar los originales del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, terminará a las doce horas del día 30 de septiembre de 1968, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procediendo el jefe del Registro General del Instituto a su destrucción.

16. Se entiende que con la presentación de los originales, los señores concursantes aceptan la totalidad de estas Bases y el fallo del Jurado.

Madrid, abril de 1967.

N O T I C I A

Se ha fallado por cuarta vez el Premio de Poesía «Leopoldo Panero» del Instituto de Cultura Hispánica, correspondiente al año 1966, dotado con 50.000 pesetas, siendo otorgado al poeta don Rafael Guillén García, por su trabajo presentado bajo el lema «Europa», titulado *Tercer gesto.*

El Jurado, integrado por los señores don Gregorio Marañón, don Dámaso Alonso, don Gerardo Diego, don Luis Felipe Vivanco, don Miguel Arteche (agregado cultural de la Embajada de Chile en Madrid), don José Luis Prado Nogueira, que obtuvo el Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965, y, como secretario, don José Ruméu de Armas, seleccionó también como finalistas los trabajos presentados bajo los lemas «Descubridor», «Fingir ausencias y mentir desiertos» y «Whitescar».

El poeta premiado, don Rafael Guillén García, nació en Granada (España) en 1933. Su nombre figura ya en varias antologías. Ha colaborado en numerosas revistas españolas y extranjeras; varios de sus poemas y artículos se han traducido al italiano, inglés, portugués y flamenco. Entre otros galardones literarios ha obtenido el Primer Premio Internacional de Centroamérica, con ocasión del cual recorrió varios países americanos; y el Premio del Círculo de Escritores Iberoamericanos de Nueva York. Dirige la Colección de libros de poesía «Veletas del Sur». Ha publicado siete libros en España, uno en Argentina y otro en Venezuela, cuyos títulos son los siguientes: *Antes de la esperanza,* Colección «La nube y el ciprés»; Granada, 1956. *Río de Dios,* Colección «Veleta del Sur»; Granada, 1957. *Pronuncio amor,* Colección «Alcaraván»; Arcos de la Frontera, 1960; 2.ª edición, Granada, 1961. *Elegía,* Colección «Veleta del Sur»; Granada, 1961. *Cancionero-Guía para andar por el aire de Granada,* Colección «Veleta del Sur»; Granada, 1962. *El gesto,* Editorial Seijas y Goyonarte; Buenos Aires, 1964. *Breve antología,* Colección «Lírica Hispana»; Venezuela, 1965. *Hombre en paz,* Editora Nacional; Madrid, 1966. *Canto a la esposa,* Colección «Veleta del Sur», Granada, 1963.

Los años anteriores se adjudicaron los Premios:

1963, Fernando Quiñones, por su trabajo *En vida.*
1964, declarado desierto.
1965, José Luis Prado Nogueira, por su trabajo *La carta.*
1966, Rafael Guillén García, por su trabajo *Tercer gesto.*

Todos estos trabajos premiados se publican en la Colección «Leopoldo Panero».

EDICIONES CULTURA HISPANICA

OBRAS EN IMPRENTA

Enrique Larreta, novelista hispano-argentino, de ANDRÉ JANSEN.

Antología de poetas modernistas hispanoamericanos (segunda edición puesta al día), de CARLOS GARCÍA PRADA.

Orquídeas (tomo II), Flora de Mutis, de ALVARO FERNÁNDEZ PÉREZ.

La ayuda española en la guerra de la independencia norteamericana, de BUCHANAN PARKER THOMSON.

Obra poética completa, de LUIS CHAMIZO.

Juan Vázquez de Coronado y su ética en la conquista de Costa Rica, de VICTORIA URBANO PÉREZ.

Escritos, cartas y discursos, de JOSÉ ARCE.

Sotomayor. (Estudio biográfico del marqués de Lozoya. Prólogo de Sánchez Cantón.)

La República Dominicana, de RICHARD PATTEE.

Las expediciones científicas españolas (Expediciones botánicas de Nueva España), de JUAN CARLOS ARIAS DIVITO.

Lienzos istmeños, de GIL BLAS TEJEIRA.

Estudios en España (séptima edición), del Instituto de Cultura Hispánica.

Los Estados Unidos desde su perspectiva española, de CARLOS FERNÁNDEZ-SHAW.

Biografía incompleta (nueva edición aumentada), de GERARDO DIEGO.

Antología de poetas andaluces contemporáneos, 2.ª edición, de JOSÉ LUIS CANO.

A través del tiempo, de JUAN LUIS PANERO.

Las constituciones de Haití, de LUIS MARIÑAS OTERO.

V Curso Hispanofilipino.

Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias, 2.ª edición.

Tercer gesto, de RAFAEL GUILLÉN.

Tiempo y paisaje, visión de España, de AZORÍN.

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA — Distribución de Publicaciones

Avenida de los Reyes Católicos, s/n. Madrid-3

Distribuidor:

E. I. S. A. Oñate, 15. Madrid-20

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

(BIMESTRAL)

DIRECTOR: JESÚS FUEYO ALVAREZ

SECRETARIO: JOSÉ MARÍA CASTÁN VÁZQUEZ

SUMARIO DEL NUM. 152

(MARZO-ABRIL 1957)

NUMERO MONOGRAFICO SOBRE LA LEY ORGANICA DEL ESTADO

ESTUDIOS

DOCUMENTOS

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	300
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas	350
Otros países	400
Número suelto	80

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS, plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

(BIMESTRAL)

SUMARIO DEL NUMERO 89
(Enero-febrero 1967)

ESTUDIOS:

NOTAS:

DOCUMENTACION INTERNACIONAL

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	250
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas	300
Otros países	350
Número suelto	70

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS
Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

MUNDO NUEVO

REVISTA MENSUAL DE AMERICA LATINA

Director: EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL
Jefe de Redacción: IGNACIO IGLESIAS
Administrador: RICARDO LÓPEZ BORRÁS

SUMARIO DEL NUMERO 16

SUSCRIPCION ANUAL:

América latina, 6 $ USA. Estados Unidos, 8 $ USA. Francia, 35 F.
Otros países europeos, 40 F.

Suscripción anual, 480 pesetas
Precio del ejemplar, 45 pesetas

SUSCRIPCIONES:

SEMINARIOS Y EDICIONES, S. A.

Avenida de José Antonio, 88. Grupo de ascensores 3, planta 10 número 8.
MADRID

DISTRIBUIDORA:

UNION DISTRIBUIDORA DE EDICIONES

Calle Muñoz Torrero, 4. Madrid

Solicite un ejemplar de muestra a:
97, rue St. Lazare, Paris 9º

REVISTA
DE OCCIDENTE

PUBLICACION MENSUAL

INDICE DEL NUMERO 51 (JUNIO 1967)

Artículos:

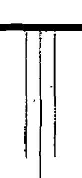
NOTAS:

CRITICA:

Redacción y Administración: REVISTA DE OCCIDENTE, S. A.

Bárbara de Braganza, 12, Madrid-4 (España). Teléfonos 231 30 43 - 231 70 64

Número suelto	50 ptas.	Suscripción anual	500 ptas.
Extranjero	60 ptas.	Extranjero	600 ptas.



CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
LA REVISTA
PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION
Avenida de los Reyes Católicos,
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

☆

PROXIMAMENTE:

PEDRO LAÍN ENTRALGO: *El saber científico y la historia.*

MANUEL ALVAR: *Hablar pura castía.*

ANTONIO ELORZA: *Cristianismo ilustrado y reforma política en Fray Miguel de Santander.*

VÍCTOR FUENTES: *Benjamín Jarnés: aproximaciones a su intimidad y creación.*

AUGUSTO M. TORRES: *Proceso de burocratización del «Free cinema».*

FERNANDO SANTOS-RIVERO: *Mi amigo Andrés.*

MEDARDO FRAILE: *El camino más corto.*

SANDRA MARCIA HAUTE: *Súplica en el hormigón.*

JOSÉ ALBERTO SANTIAGO: *Veinte sonetos pequeño-burgueses.*

MARÍA DE LAS MERCEDES OUTUMURO: *Sentido y perspectiva del personaje autónomo.*

RODOLFO A. BORELLO: *Adolfo Prieto: literatura y sociedad en Argentina.*

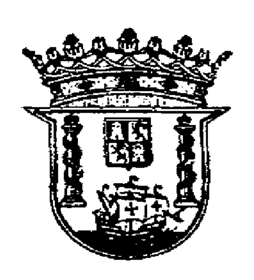
HÉCTOR BERNARDO: *Las tendencias demográficas y el desarrollo económico.*

JOSÉ DE MESA: *Pintura contemporánea en Bolivia.*

CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO: *El descubrimiento de la realidad en «El Aleph», de Jorge Luis Borges.*

☆

Precio del número 212-213



EDICIONES
MUNDO
HISPANICO